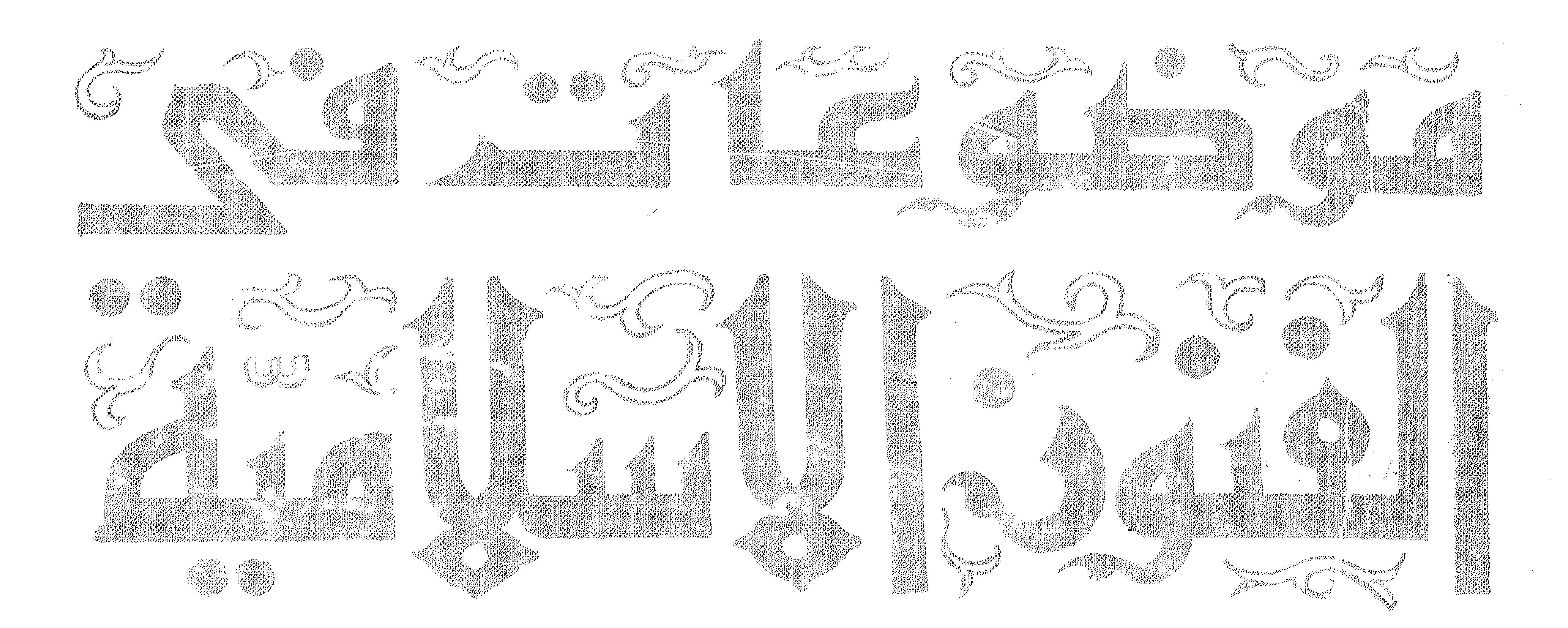


موضوعات في الفنون الإسلامية

دكتور محسن محمد عطية

موضوعات فى الفنون الإسلامية

موضوعات فى الفنون الإسلامية

دكتور محسن محمد عطيه
أستاذ النقد و التذوق الفنى
كلية التربية الفنية
جامعة حلوان

الطبعة الثانية
توزيع
دار المعارف بمصر ١٩٩٤

فهرس الموضوعات

مقدمـــة

يصعب على المرء أن يتحدث عن فن إسلامى ، أو عن خصائص أسلوب فن إسلامى إعتماداً على دلائل منتقاة من منجزات الفن ، فى فترة بداية الفتوحات الإسلامية ، أو فى آثار فنية ترجع إلى بداية حكم الأمويين ، عثر عليها فى دمشق أو القدس . ففى هذه الفترة كان للصناع البيزنطيين دور كبير وواضح ، حيث لم تكن بعد قد تشكلت معالم الفن الإسلامى ، ومن هنا لا ينبغى أن تنسب جماليات أعمال فنية كتلك لجمالية الفن الإسلامى ، التى كانت قد تبلورت بعد ذلك . وما يؤيد حقيقة إنجاز معظم الأعمال الفنية على يد بيزنطيين ، ماذكره « الطبرى » فى تاريخه حيث أخبرنا بأن « الوليد كان قد أعلم إمبراطور الأغريق بهذا المشروع المتعلق بترميم مسجد رسول الله ، ورجاه أن يساعده فى العمل ، فأرسل له ملك اليونان مائة ألف مثقال من الذهب ومائة عامل وأربعين حمولة من مكعبات الفسيفساء » (١) * . وقد كتب كريزويل Creswe11 عن أن « الوليد بن عبد الملك » ، عندما أمر « عمر بن عبد العزيز » والى المدينة بإعادة بناء مسجد رسول الله (صلعم) سنة ٨٧ – ٨٨ هجرية (٧٠٧ – ٧٠٨ميلادية) قد « أرسل إلى المدينة ثمانية صناع من الروم والقبط ، وقد بنى القبط إيوان الصلاة بالمسجد ، وبنى الروم جوانبه ومؤخرته » (٢) .أما السمهودى فيروى فى كتابه « وفاء الوفا » قائلاً : « لما وصل عمر بن عبد العزيز إلى جدار القبلة دعا مشيخة من أهل المدينة

* الترقيم المتبع فى الكتاب يشير إلى الرجوع إلى ملحق الهوامش

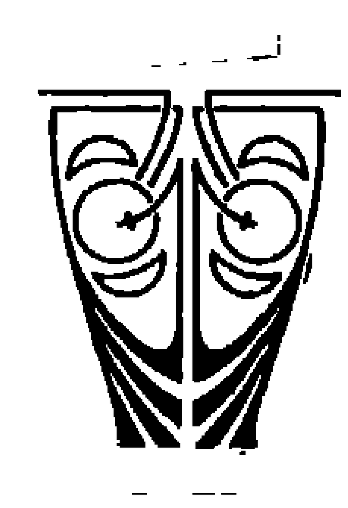
من قريش والأنصار والعرب والموالى ، فقال له إحضروا بنيان قبلتكم ، ولاتقولوا غيرها عمر، فجعل لا ينزع حجرا إلا ووضع مكانها أخرى » (٣) .

أما عندما شرع الفنان المسلم ، فى نقش صور الطيور والحيوان والنبات ممتزجة فى موضوعات أعماله ، كان فى نفس الوقت يضع الخطوط الأساسية التى صاغت الطابع الشرقى للفن الإسلامى ، منطلقاً من معيار فنى جديد ، يعتبر مثل هذه العناصر المختلفة (الطير ، والحيوان ، والنبات) تقوم فى بناء العمل الفنى بأدوار متساوية ، إذا ماحورت وتم تبسيط أشكالها ، من أجل أن تحقق غايات جمالية . وبذا نشأت الصيغ التجريدية فى الفن الإسلامى ولازمت تطوره ، وبزغ دور الخطوط المنحنية الإنسابية برشاقتها بالإضافة إلى العناصر الهندسية ، ذات الجمال الرياضى ، وقد نوع فى قيمتها الخطية والملمسية ، فظهرت محققة لمبدأ التجانس ، وتتمتع بحركة ذاتية ، نابعة من تمايل الخطوط وانسيابيتها فى حرية ، حيث كانت سواء وهى تشكل صور الأشياء أو تفصل بين مساحاتها ، تبدو فى شكلها دينامية ، « بل أن شكل المسافات الواقعة بينها دينامى بدوره » (٤) . ورغم الصفة التسطيحية والتجريدية الغالبة على مظهر مثل هذه الصياغات ، فإنها لا تخلو من الإيقاع الشاعرى الساحر ، الذى يستحوذ على مخيلة المرء ومشاعره .

وهكذا وضح العالم الخاص للفن الإسلامى ، على أنه ليس مرآة تعكس العالم المرئى ، بل هو عالم يحكمه منطق تشكيلى داخلى ، وتنظيم رياضى دقيق أساسه الدوائر واللوالب – متمثلاً فى أشكال الهندسة والتوريق . وبهذا الأسلوب المتميز اكتشف الفنان الإسلامى المبدأ الجمالى الخاص ، الذى يتجاوز به مظاهر العالم المرئى ، والحكاية المسرودة لعالم مستقل و منتظم ، إتخذت فيه الأشكال مواضعها

تبعاً لمبررات الجمال الحسى الخالص ، وليس تبعاً لمبررات المحاكاة الطبيعية . لقد جسد الفن الإسلامى تفاعل الحواس مع العقل والقلب بالموضوعات التى تتمتع بالبناء الشكلى الظاهر ، بما يحقق النظرة الحسية المباشرة . فليس فى الفن الإسلامى نماذج تحاكى الطبيعة أو تدرك فى الواقع بالمشاهدة العينية ، إعتمادا على منطق التحليل والتعليل ، ولا نعثر فى موضوعاته على إعتمالات العواطف وآثار من تبدلات الإنفعالات المعينة ، مثل التى نخبرها فى حياتنا اليومية ، وإنما استمتاعنا بهذا الفن الإسلامى وتذوقنا له يتحقق إذا ما خلصنا لجماليته ، التى تتميز عن جمالية فنون الغرب ، فإذا كان فن الغرب منذ فنون الإغريق ومروراً بعصر النهضة حتى كلاسيكية القرن التاسع عشر ، قد تبنى مبدأ محاكاة عالم المبادىء ، وقد انصب إهتمامه على أصول التشريح ، والملاحظة الدقيقة للواقع المادى ، من أجل محاكاة الواقع بوضوح وانسجام منطقيين ، وتبعاً للخبرة الحسية ، بتجزئة هذه الخبرة ، وإخضاعها للتحليل والقياس منتهياً إلى صياغات رياضية تقوم على الإستدلال المنطقى ، وتعتمد على التصديق بالتطبيق . فإننا نجد الفن الإسلامى ، على خلاف ذلك هو محاولة للنفوذ خلال الظواهر الحسية ، لإدراك الجوهر الباطن بطريق الحدس المباشر ، وبروح الفنان لا بعقلة ، « فما من شك فى أن للشرق لوناً ثقافياً واحداً ، وهو الروحانية التى ظهرت فى أرضه ديناً وفناً » (٥) .

والنقوش الهندسية المتمثلة فى زخارف « الطبق النجمى » مع الزخارف النباتية المعروفة « بالتوريق العربى » يمثلان الجمال الأسمى فى الفن الإسلامى ، الذى يدرك بالعقل والقلب معاً إدراكاً مباشراً .



١ - بدايات الفن الإسلامى :

يبدأ تاريخ الإسلام مع العام الذى هاجر فيه الرسول (ﷺ) إلى مدينة يثرب عام ٦٢٢ م ، ومنذ ذلك التاريخ وبعد أن جُمع شتات القبائل فى الجزيرة العربية تحت لواء الإسلام ، وخلال مايزيد عن عشرين عاماً ، تم فتح معظم بلاد العالم القديم مثل سوريا (١٤هـ - ٦٣٦م) والعراق (١٥هـ - ٦٣٧م) ومصر (١٧هـ - ٦٣٩م) وبذا تخلصت هذه البلاد من سيطرة الدولتين البيزنطية والفارسية ، فكان بزوغ الدين الجديد بداية لمرحلة حضارية هامة ، سجلت بصماتها على صفحات التاريخ العالمى . وقد تهافت العلماء المسلمون على تناول التراث ، الذى خلفته الإمبراطوريتان الإغريقية والبيزنطية ، وطوعوه لفلسفتهم الروحية المتميزة ، فنشأت الثقافة الإسلامية متكاملة ومتطورة فى ظل العقيدة الإسلامية ، وظلت هكذا تزدهر عصرا وراء عصر حينما أنارت العالم بعد ظلماته .

عندما تبلورت الثقافة الإسلامية تجددت معها المظاهر ، التى صاغت الطابع الشرقى للفن الإسلامى ، ومن أهم هذه المظاهر ، النظر إلى الإنسان على أنه جزء من الكون وليس محوراً له . ومن هذا المنطلق إبتدع الفنان المسلم صيغة جديدة لمعالجة موضوعات أعمال ، مزج فيها بين العوامل الثلاثة للإنسان والحيوان والنبات بإعتبارها عناصر تقوم بأدوار متساوية فى خلق العمل الفنى ، إذ أمكن تحويرها وتبسيطها ، خاصة إذا كان الغرض تحقيق أهداف فنية وجمالية وليس المحاكاة أو التسجيل ، حتى أن الإستخدامات اللونية فى الفن

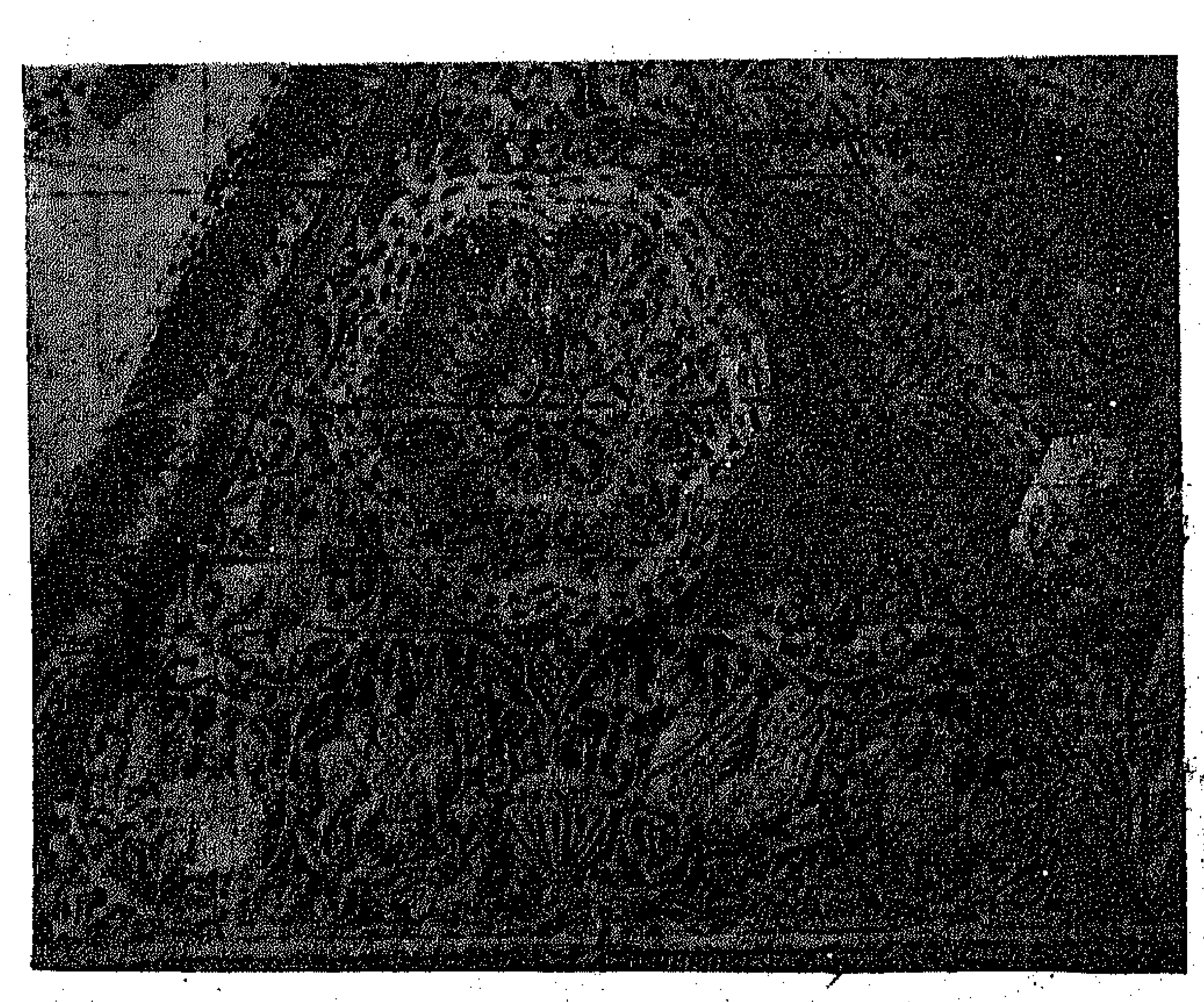
الإسلامى لم تكن بغرض تحقيق وظائف رمزية أو تعبيرية ، أو بهدف محاكاة الألوان الطبيعية ، بل كانت تحقيق مثل هذه الأهداف الجمالية . ولذا قد لاحظنا الإستخدام المعتاد للون الذهبى ، ويرجع ذلك إلى إعتباره لوناً مبهجاً ، كما أنه يسلب الأشياء ثقلها ومادتها . ومن هنا بزغت الصيغة التجريدية ، التى لازمت تطور الفن الإسلامى ، حيث أن محاولات التوفيق بين العناصر الشكلية من الإنسان والحيوان والنبات ، قد استلزمت عمليات الحذف أو تخليص الأشكال ، مما يعتبر فى هذه الحالة غير ضرورى ، عندما تكون الصياغة بهدف تحقيق السمات الفنية أو تحقيق الإستمتاع الجمالى الحسى المباشر ، وليس من أجل تجسيد الصورة الحية . لقد صاغ الفنان المسلم نماذج الأشكال الآدمية والحيوانية كوحدات زخرفية لتعكس القيم الفنية ، وإبتدع أشكالاً تجمع بين الحيوان والطير ، ومزج بينها وبين الزخارف الهندسية والنباتية ، ونوع فى قيمتها الخطية والملمسية . وهكذا ظهر المزيج المتداخل للعناصر المختلفة فى أعمال الفن الإسلامى متجانساً وساحراً ، له إيقاع موسيقى شاعرى ، رغم الصفة التسطيحية والمجردة فى هذه الأعمال . وكذلك يبدو ميل الفنان المسلم لشغل فراغات أعماله ، أو تغطية سطوحها بالنقوش ، بهدف إذابة حجم الإجسام فيها ، ويجردها من مادتها ، حلاً مقنعاً من أجل تحقيق الأغراض الجمالية والإنصراف عن تمثيل الكائنات الحية . وقد إعتمد الفنان المسلم فى التوصل إلى محصلة الإستمتاع الجمالى عندما زاوج بين الخطوط المنحية الدوارة ، برشاقتها مع العناصر الهندسية ذات الجمال الرياضى ، مما أظهر مثل هذه الأعمال متمتعة بحركة ذاتية ، نابعة من تمايل الخطوط وإنسيابيتها فى حرية ، مما سيعرف بفن الآرابسك (٦)، تلك النقوش النباتية التى صاغتها الخطوط الدوارة المورقة المزهرة

وهى تنساب وتمتد فى جهات عديدة ، بصيغ رياضية بسيطة ، تصنع إيقاعاً موسيقياً متجانساً ، فى تشكيلات متجردة من هدف محاكاة الطبيعة ، أو تمثيل النماذج الهندسية المألوفة .

تمتع فن المعمار فى ظل الإسلام بمكانة متميزة ، بأساليبه وطرزه المختلفة ، التى إنتشرت فى أنحاء الإمبراطورية الإسلامية الواسعة ، و على وجه الخصوص عمارة المساجد . فالمسجد هو بمثابة التعبير عن العقيدة ، ومكان إقامة الشعائر الدينية ، رغم أن التطور فى مجال هذا الفن قد بدأ فى صدر الإسلام ، عندما أقيم المسجد النبوى فى المدينة كأول مسجد فى الإسلام ، وكان بناية متواضعة وبسيطة فى مظهرها ، بما يتفق مع روح العقيدة الجديدة التى تبعد عن مظاهر الترف ، وقد استخدم فى بنائه اللبن ، وغطى الجانب الشمالى الغربى منه بمظلة من السعف والطين على جذوع النخيل . ومن هنا يتضح أنه لم يكن للعرب ، حتى بداية الفتوحات ، أساليب معمارية خاصة ، ذات طرز واضحة ، كما كان لدى الفراعنة ، أو الأغريق ، أو الرومان . أما بداية استخدام أنواع معينة من الأعمدة ، والتيجان والعقود والقباب فقد حدث من خلال عمليات الإقتباس من الفنون القديمة ، التى كانت سائدة فى الولايات التى وصلها الإسلام مثل أقاليم سوريا والعراق ومصر ، كما أنه قد استعين بالفعل فى بناء مساجد فى المدن المنشأة على يد الفاتحين (الفسطاط ، والكوفة ، والبصرة) وكانت بسيطة ، بعناصر معمارية كاملة (مثل الأعمدة والتيجان) منقولة عن معابد وكنائس خربة.

ورغم أنه لم يكن هناك فن فى إتجاه واحد ، فإن هناك من الخصائص المميزة ما وحدت طابعه على مر العصور ، وفى أنحاء الأقاليم الإسلامية بحيث جعلت منتجات الفن الإسلامى يمكن تمييزها عن غيرها من طرز أخرى .

عندما بدأ الأسلوب الإسلامى ينمو تدريجياً كانت تقتبس التعبيرات الفنية من مصدرين رئيسيين من التراث الفنى وهما : الفنين البيزنطى والساسانى ، اللذين إنصهرا مع النماذج الفنية التى ترجع إلى العصر الأموى (٧) . وقد ساهمت التأثيرات الساسانية فى مهمة خلق الإسلوب الجديد ، مع الزخارف البحتة المحورة من الأزهار وأوراق المراوح النخلية ، والتى تميزت بصفة التوريق حينما تندمج حركة المراوح مع الفروع ، وإستخدام الأشجار والمراوح النخيلية بالذات فى الفن الأموى يرجع إلى الأصول المباشرة فى الفنون الساسانية . وقد اقتبسها الأمويون فى نقوشهم فى واجهة قصر المُشتّى (٨) وفى تيجان بعض الأعمدة فيه . وقوام النقوش هنا المثلثات على يسار المدخل ، وعليها الزخارف ذات الأشكال الآدمية والحيوانية مع الطيور ، تضم أسوداً متواجهة حول حوض ، وقد إختلطت مع التفريعات من أغصان العنب وفروعها ، وصيغت بأسلوب به تأثيرات هيلينية وساسانية ، غير أنها فى غالب الأمر تبدو فى ثوب جديد مبتكر ، بالإضافة إلى أنها منحوتة بدقة فائقة ، بطريقة النحت الغائر . وقد أظهرت علاقة الظل والنور ، فلعبت دورها فى إبراز العمق .



* واجهة قصر المشتى بالصحراء الأردنية .

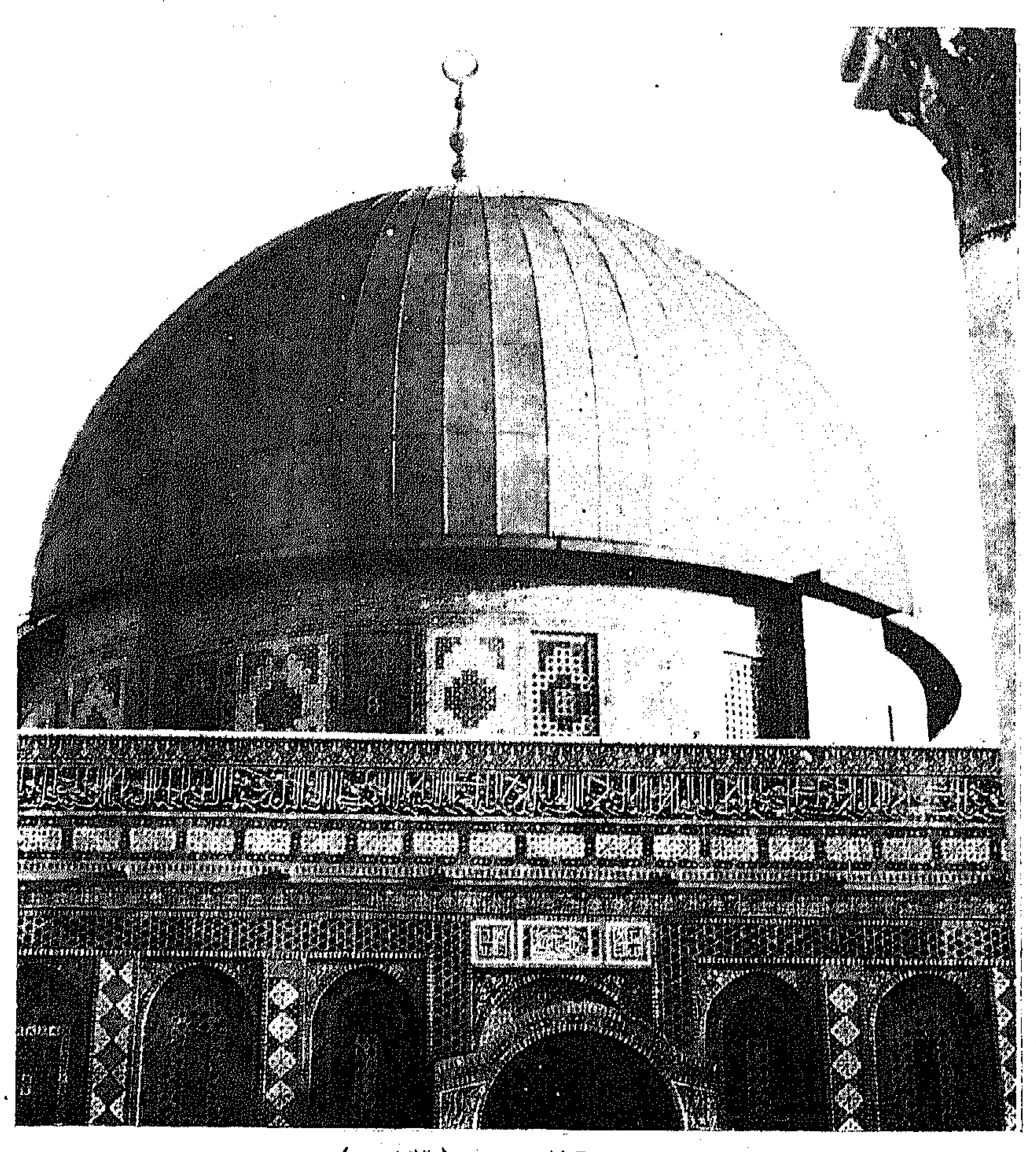


* صحن المسجد الكبير بدمشق .

والمسجد الكبير الذى بنى فى العصر الأموى فى مدينة دمشق (٨٨ - ٩٦ هـ) (٧٠٧ - ٧١٥م) ، حيث كانت تنمو هناك المقومات الأولية للفن الذى سيعرف بالإسلامى ، وقد كان فى الأصل كنيسة (٩) . فتخطيطه يشبه الشكل المعتاد للبازيليكا فى طراز الكنائس الرومانية ، غير أن وضع المحراب هنا قد تغير بحيث يتفق مع إتجاه الكعبة ، كما أن تخطيط الردهة المقابلة للمحراب يتميز باستطالته.

وقد إستعين فى بناء المسجد بالأعمدة ذات التيجان من الطراز البيزنطى ، أما الأعمال الفسيفسائية (١٠) فيه فتشابه فى أسلوب معالجتها الطريقة الأدائية التى إشتهر بها فنانو القسطنطينية ، حيث الولاء للطبيعة ، وندرة محاولات التنميق فى الشكل ، مع قلة الإعتماد على الأشكال الحية فى التصميم . كما أن الموضوعات كانت عبارة عن مناظر لقرى وأشجار ، مصورة بطريقة محاكية للطبيعة . ولا ننكر

هنا سمات واضحة ، مستقاة من التراث الكلاسيكى القديم ، مما تميزت به الرسوم الجدارية فى بومبى (١١) غير أن أعمال المسجد كانت قد تفوقت على مثيلاتها من الفنين الرومانى والبيزنطى ، من حيث جمال التكوين وبالقدر الأكثر رحابة فى الإستعانة بعنصر الخيال فى عملية الإبداع ، ذلك عدا الإسهاب فى الزخرف ، على نحو ما يمتع نظر المشاهد ، بالإضافة إلى المعالجة المتميزة لأوراق الشجر الخضراء على الأرضية الزرقاوية ، مما يعمل على تباينها . أما مسجد قبة الصخرة الذى كان قد بنى قبل ذلك عام ٧٢ هـ (٦٩١م) على يد « عبد الملك بن مروان » فتنحصر قيمته فى تخطيطه المركزى ، فهو عبارة عن مثمن خارجى مصمت يحوى فى الداخل مثمنين مفتوحين مؤلفين من أعمدة . وتحمل مجموعة



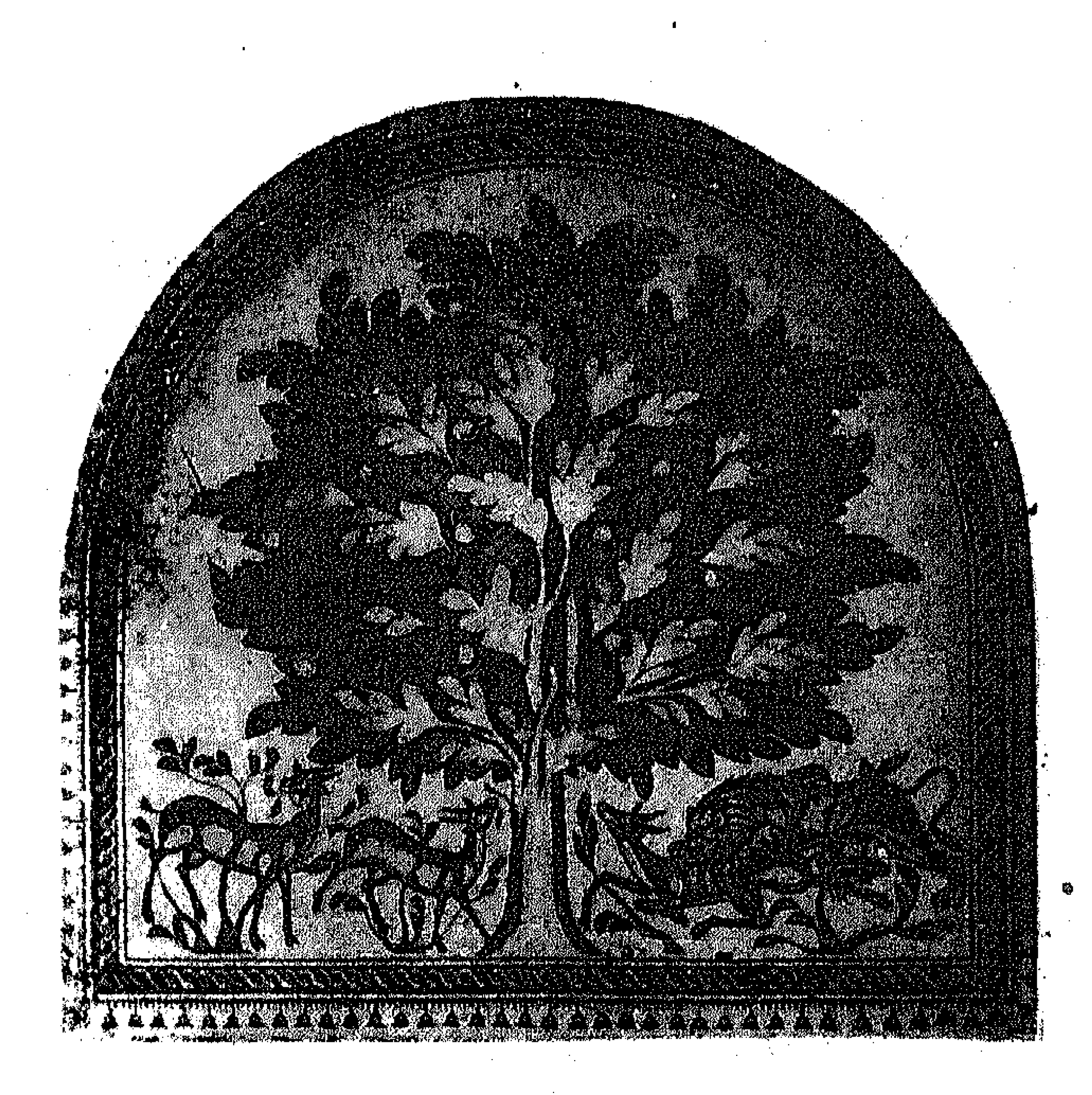
* مسجد قبة الصخرة (٧٣ هـ) .

الأعمدة القريبة من المركز قبة فوق رقبة. والتخطيط يشبه التخطيطيات المركزية لكنسية « سان فيتالى » فى رافينا . ونلاحظ هنا التأثيرات البيزنطية فى الصياغة الفنية للأعمدة الرخامية وتيجانها الفخمة ، من نبات الأكانتس (١٢) ، وفى التصميمات الزخرفية للنقوش التى قوامها أوراق الشجر ، وقد إستعين برسوم المزهرات المركبة ذات الأسلوب الشرقى الخالص ، والنزعة المحاكية للطبيعة .

لقد وضح هنا أنه رغم إقتباس المعمارى المسلم فى بداية مرحلة التطور من الأساليب البيزنطية والفارسية ، ثم القبطية (١٣) ، فإن هذه الأساليب قد انصهرت فى البيئة الجديدة ، وأكسبت روح مفاهيم الثقافة الإسلامية ، فنما فن نو طابع خاص ، له عناصره المتميزة ، وحد بين الأساليب وطرق الآداء على مر سنوات التطور فى مختلف العصور الإسلامية .

هكذا أدخلت العمارة الإسلامية على فن بناء المنازل والقصور أنظمة جديدة ، وطابعاً متميزاً، وكانت فكرة الإتساع الأفقى هنا هى الفكرة الغالبة على روح التصميم . وقد إستخدمت فى عمارة القصور الجدران المدعمة بالأبراج النصف دائرية المتينة ، مثلما إستخدمت فى إنشاء الحصون ، مع إستعمال مدخل واحد ، أما النقوش فعادة تكون من الخارج ، وفى الداخل بإسهاب واضح ، وأما إتساع مثل هذه الأماكن فكان بهدف أن تقبل الأعداد الكبيرة من الحاشية . وقد شيد الخلفاء الأمويون قصوراً خارج العاصمة دمشق ، فى البادية ، فاشتملت على آثار غاية فى الإبداع ، تتجلى فى زخارف الفسيفساء والرسوم الجدارية ، والنقوش المنحوتة على الحجر . وكانت مثل هذه القصور مخصصة لتحقيق هدف الإستمتاع والراحة واللهو ، وممارسة رحلات الصيد ، ولذا كانت الموضوعات التى تتضمنها الأعمال الفنية ، فى مثل هذه القصـــور ، هى مناظر الصيد والحفلات ، والعزف على آلات موسيقية .

وأقدم النماذج قصر المُشتّى (١٢٥ - ١٢٦ هـ) (٧٤٣ - ٧٤٤م) للوليد بن يزيد (الوليد الثاني) وله واجهة رقيقة ، على درجة فنية متميزة بنقوشها المتقنة ، من العناصر النباتية والأشكال الحيوانية ، أما تخطيط القصر فمربع الشكل (١٤٤ متراً) ، وله أبراج نصف دائرية ناتئة على طول الجوانب . والتصميم هنا يعد نموذجاً لعمارة المنازل الكبيرة المبكرة ؛ ففيه الحجرات تطل على الأفنية الداخلية ، أما مدخله الوحيد فيؤدى إلى أجنحة المسكن وهى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء ، مفصول بعضها عن بعض بصحون ، كانت تستخدم كإصطبلات للجمال والخيول ، ولتخزين البضائع . أما الحجرة الواقعة على اليسار من المدخل فهى فى الغالب تستخدم كمسجد . وتمتاز النحوتات الناتئة التى زينت الأبراج حتى إرتفاع خمسة أمتار بالتأثيرات الهيلينية أو الساسانية (١٤) .



* زخارف فسيفسائية فى قصر خربة المفجر (ق٢ هـ - ٨ م) ، الأردن .

تنحصر قيمة قصر « خربة المفجّر » فيما قد عثر عليه فيه من نقوش فسيفسائية . ومن هـــــذه النوعية أرضية على مستوى جمالى ، ومنسقة الشكل

وبسيطة الزخرف . أما الشجرة المصورة فيها ، فطرازها يشبه الأشجار المرسومة فى فسيسفاء مسجد دمشق الكبير ، ورغم التأثيرات البيزنطية فى الصياغة الفنية لهذه الشجرة فإن الأسلوب الذى إتبعه الفنان الأموى ، فى رسم الحيوانات بواقعية ، أسفل الأغصان فيه طابع شرقى واضح . ففكرة الأسد الذى يفترس غزالا هى تكرار لموضوع قد سبق معالجته وانتشر فى بلاد فارس أما الرسوم الجدارية التى زينت بعض الغرف ففيها زخارف منسقة وأشخاص ، ومن الملاحظ فيها إنتشار التأثيرات الساسانية (١٥) والأخرى الهيلينية . كما توجد بالقصر ستارة نافذة جصية تشبه أعمالاً مماثلة وجدت فى المسجد الكبير ، وقد تضمنت هذه الستارة عنصراً من التصميم سيتطور ، ويصبح سمة من سمات الفن الإسلامى الأصيل .



* زخارف جصية بقصر خربة المفجر (ق٢ هـ - ٨ م) ، الأردن .



* زخارف جصية بقصر الحير الغربى
(ق٢ هـ - ٨ م) ، سوريا .

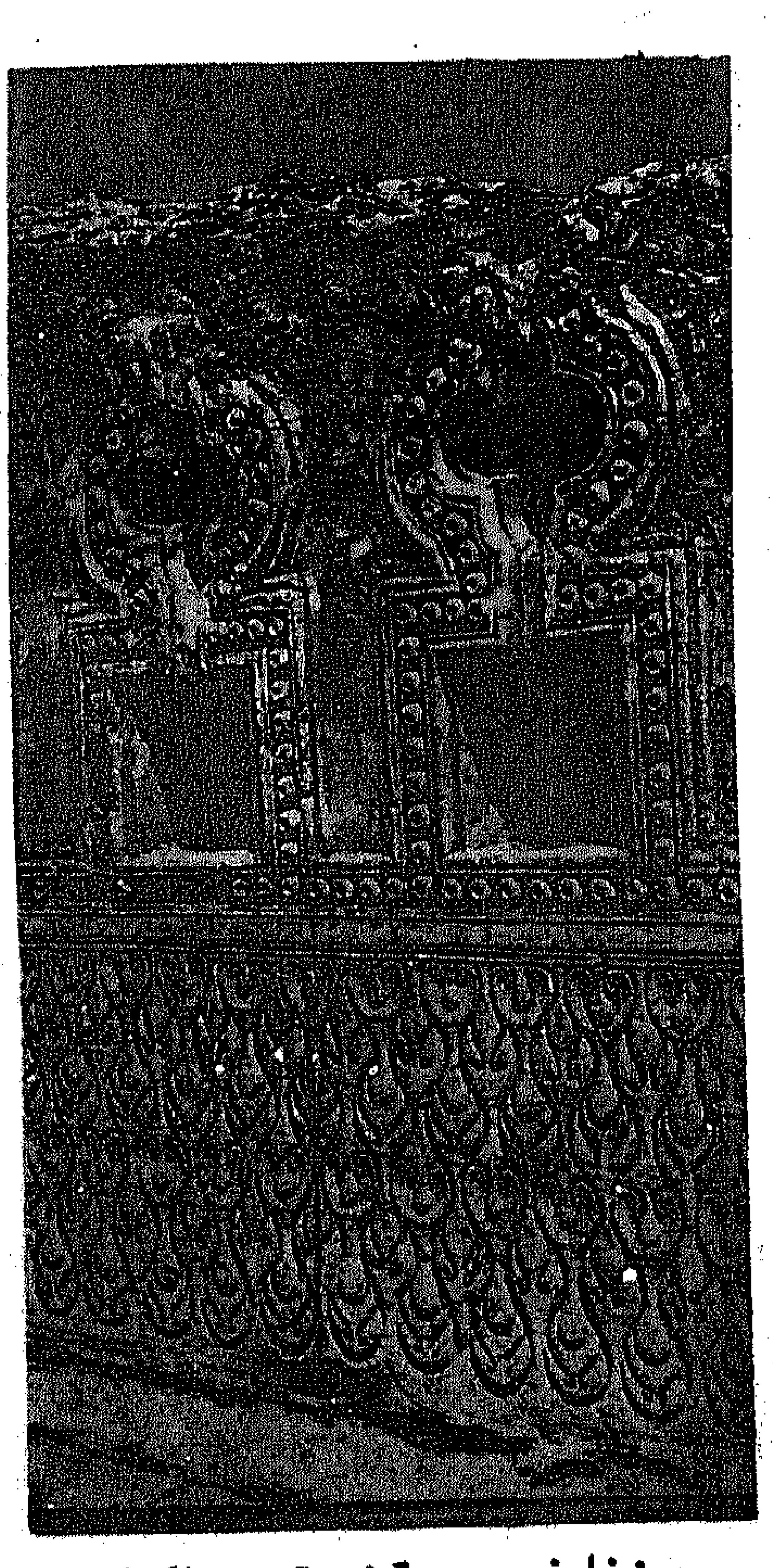
وبين مدينتى دمشــــق وتدمر أقام الخليفة « هشـــام » قصراً فخماً يعرف بقصــر « الحير» وله مدخل محصن ، يتمتع بسمات العمارة العسكرية . وبالقصر كوات عبارة عن شرفة بارزة فوق المدخل ، بها فتحات فى أرضيتها ، تصب فيها الزيت المغلى على رؤوس الأعداء .

وعندما نقل مقر الخلافة إلى بغداد (١٦) إصطبغ أسلوب الحياة بإقتباسات من عادات الترف التى كان قد اتسم بها الملوك الساسانيون ، وإزدهرت حينئذ مجالات الأدب والفنون . ويحدثنا أسلوب العمارة فى قصر الصيد « أخيضر » عن الرقة الرائعة والدقة فى الأداء ، فتخطيطه مستطيل محوط بسور تدعمه أبراج نصف دائرية ناتئة ، ويتوسط كل جانب من جوانبه مدخل . وكانت كل بوابة عبارة عن حجرة يحيط بها باب داخلى ، وحاجز خارجى يمكن إسقاطه إذا ماهوجم الباب ، بحيث يحبس المهاجمين فى الحجرة ، وبالتالى يمكن إبادتهم . والبناء على درجة من الفخامة ، وقد لاقت الطريقة التى خططت بها أجنحته السكنية

استحساناً ، فاقتفت أثرها فيما بعد ، ولقرون عديدة ، نماذج العمارة فى العالم الإسلامى . وقد قسمت المنطقة السكنية فيه إلى سلسلة من الساحات ، أحيطت كل منها بحجرات ضيقة مغطاة بسقوف مقنطرة . وهناك دهليز مدخل مقنطر فى الطرف الغربى ، وله أعمدة على الجانبين وطابقان علويان . وطراز القصر بشكل عام يعكس تأثيراً ساسانياً إلى حد ما . وفى قصر« الجوسق » الخاقانى فى سامراء عثر على رسم جدارى ، كان يزين جناح الحريم ، وهو على درجة فنية عالية . وقوام نقوشه عبارة عن فرع من نبات الأكانتس ، تتخلله رسوم حيوانية وآدمية لحوريات بحر وفتيات ترقصن ، بعضها فى أروقة ، وهى مشابهة لتلك التى تظهر عادة على الأوانى الفضية الساسانية . وجميع الصور هنا كانت تتخذ



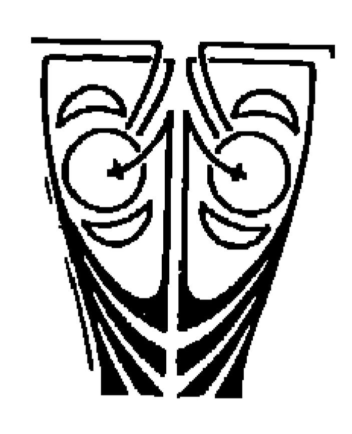
* تصوير جدارى بقصر الجوسق (ق ٣ هـ - ٩ م) ، سامراء ، حالياً بمتحف إستانبول .



* زخارف جصية فى قصر بلكوارا ، سامراء ، العراق .

وقفات أمامية . ورغم التأثيرات الهيلينية فى الرسم نلاحظ أن عنصر الرصانة فى الأسلوب ، بالإضافة إلى الألوان التى تميل إلى الأحمر والأزرق هى غالباً ما تكون تأثيرات ساسانية .

وقد تحقق أسلوب سامراء فى رسم لراقصتين تقبضان على كأسين بأيديها المتقاطعة وتصبان منها الشراب . وتشير التيجان والأحزمة واللآلىء فى الرسم إلى إنتماء هاتين الراقصتين إلى البلاط الملكى . ونلاحظ أيضاً بروز السمات الشرقية رغم الصبغة الكلاسيكية فى طريقة المعالجة الفنية . ويتضح ذلك من الوجنات المكتنزة والأنوف الطويلة ، والجدائل والخصلات المقصوصة ، وأيضا فى الإيحاء بثنيات الملابس ، التى إتخذت طابعاً إيقاعيًا فوق البطن والركبتين . ويبدو الرسم ، وقد شاعت بين أشكاله حركة بطيئة مقيدة ، وطابع مثلت به الرقصة الملكية ، التى افتقدت إلى عنصر الحيوية ، مثله فى ذلك مثل الرسوم السامرائية ، كأنها الأيقونات أو صور رمزية تذكارية تتفق مع الأغراض الملكية .

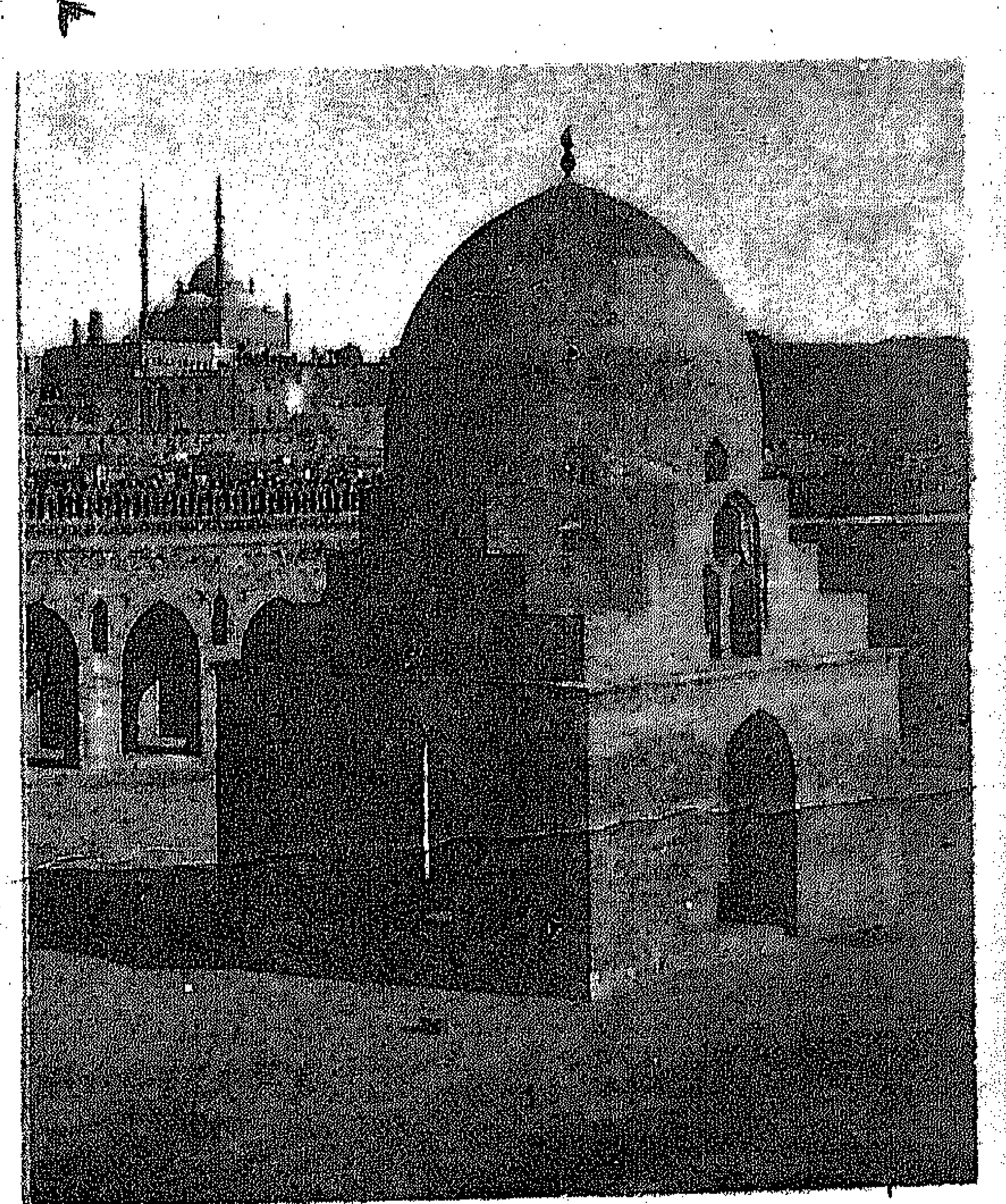


٢ - عمارة المساجد :

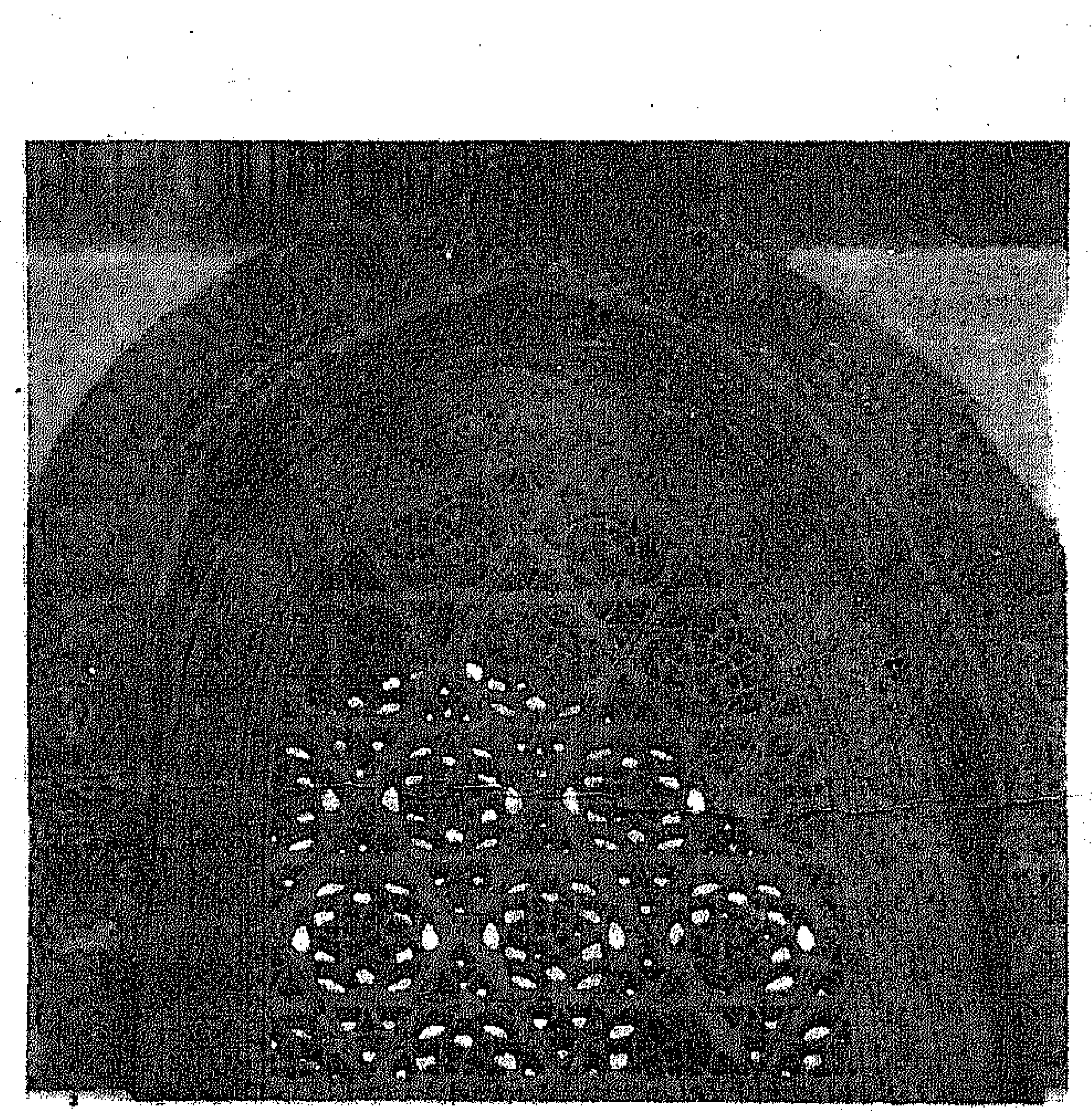
بديهياً أن تكون الغاية الأساسية من بناء المساجد ، هى توفير المكان الذى يصلح لتأدية الشعائر الدينية وممارسة فروض العقيدة الجديدة ، ومن هذا المنطلق يتحدد شكل « الصحن » فيصبح فسيحاً ، بحيث فيه يتمكن المصلون من الوقوف جماعة ، وعلى هيئة صفوف من وراء إمام . ومن هنا يعد الصحن فى عمارة المساجد عنصراً جوهرياً فى تصميمها ، وهكذا بنيت المساجد الأولى ، وأولها مسجد الرسول (صلعم) ، عبارة عن مساحة مربعة مكشوفة يحيط بها جدران من الطين والحجارة ، إلا جزءاً منها ، غطته سقيفة من سعف النخيل والطين . وكذا وجدنا جامعى البصرة (١٤هـ - ٦٣٥م) ، والكوفة (١٧ هـ - ٦٣٨م) ، كل منهما عبارة عن قطعة من أرض ، قد أحيطت بخندق ، حفر تعويضاً عن إقامة الجدران .

وفى مصر أنشىء جامع « عمرو » بالفسطاط ، فكان تصميمه أيضاً لا يتعدى مساحة فسيحة ، أحيط بها سياج من سعف النخيل . أما فى دمشق فكان قد وقع إختيار « الوليد بن عبد الملك » الأموى على كنيسة « يوحنا المعمدان » لتصبح داراً للعبادة الإسلامية . فشيد الجامع الأموى الكبير (٧٠٥ - ٧١٥م) وفق تصميم يتجاوب مع شعائر الدين الجديد ، بحيث خصص رواق القبلة فى الطرف الجنوبى ليتجه نحو الكعبة ، وغطى سطوح الجدران فى المسجد بالرخام المجزع والفسيفساء المذهبة ، التى صاغت الرسوم النباتية والهندسية ونصوص الكتابات القرآنية .. وعمارة هذا الجامع تشهد على مقدرة المعمارى فى العصر الأموى على

الإستعارة من أساليب الفنون السابقة على الإسلام ، وقد صهرها في بوتقة متطلبات المفاهيم الجديدة . ونجد العصر الأموى يترك لنا بصمات رائعة في مجال هذا النوع من الفن ، عندما أنجز قبة الصخرة ، قبل ذلك بأربعة وعشرين عاما ، على يد « عبد الملك بن مروان » ، وهو عبارة عن بناء ذى تخطيط مركزى ، يشتمل على مثمن خارجي مصمت ، يحوى في الداخل مثمنين مفتوحين ، مؤلفين من أعمدة ، وتحمل مجموعة الأعمدة القريبة من المركز قبة فوق رقبة . والتخطيط يشبه التخطيطات المركزية بكنيسة القديسين « مرجيوس » و « باخوس » ، في القسطنطينية ، وكنيسة « سان فيتالى » في رافينا . ونلاحظ هنا أن المعالجات الفنية التى اشتملت عليها القبة تتضمن تأثيرات بيزنطية واضحة ، نجدها في الأعمدة وتيجانها وفى الجدران الرخامية ، وفى تصاميم الزخرفة التى قوامها أوراق الشجر ، وأيضا الإستعانة برسوم المزهريات المركبة ذات الأسلوب الشرقى والنزعة الطبيعية . وعندما أمر الخليفة « المتوكل » عام ٨٤٧ بإنشاء المسجد



* جامع ابن طولون ، الصحن المكشوف والميضأة .





* ستارة جصية منقوشة فى الجدار الخارجى لجامع ابن طولون

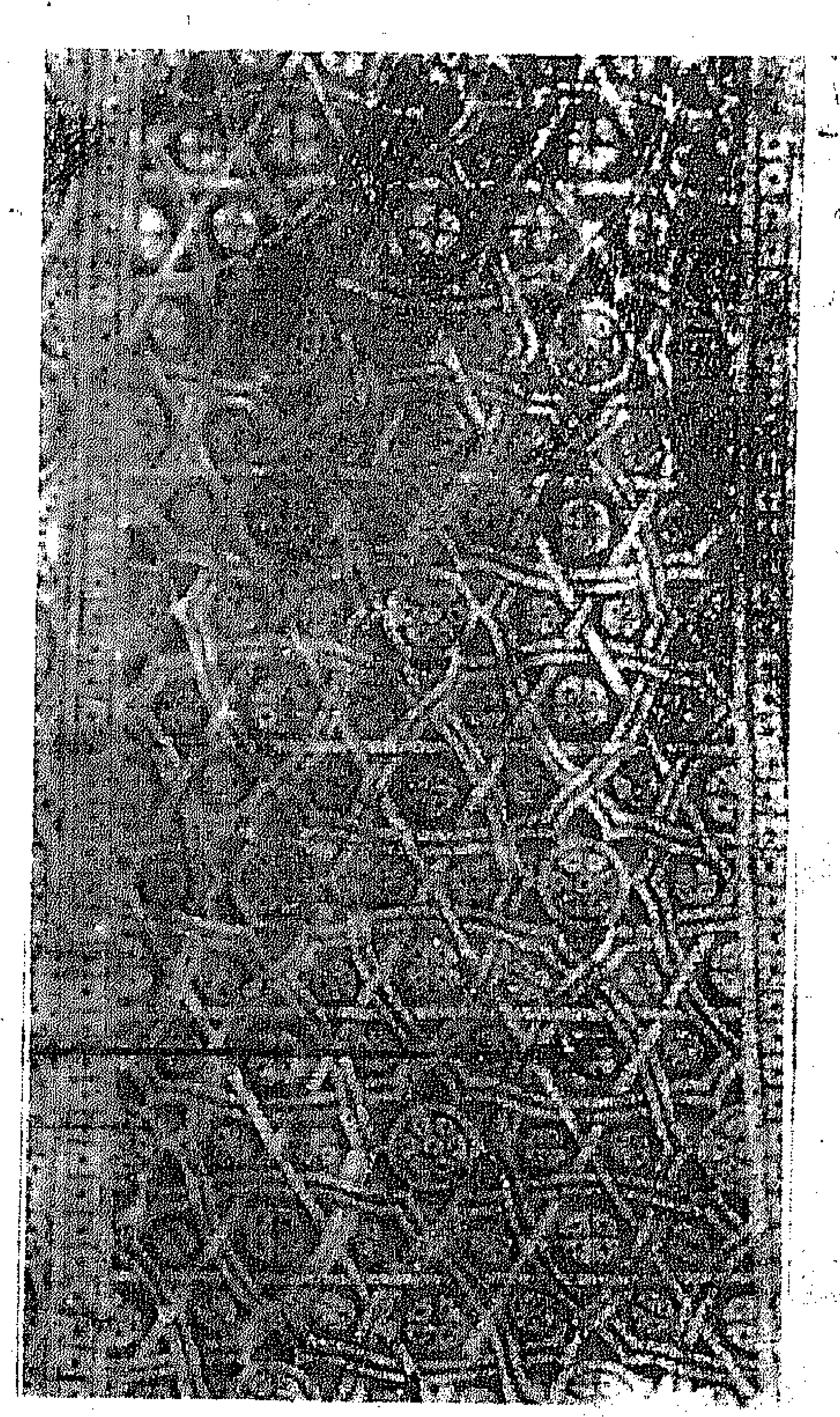
الكبير ، كان تخطيطه عبارة عن صحن كبير ، به حرم مسقوف فى أحد الطرفين ، ومنطقة مسقوفة أصغر فى الطرف الآخر ، واحتوى الحرم فيه على خمسة وعشرين رواقاً ، وقد حمل السقف على أربعة وعشرين صفاً من الأعمدة .

أما مسجد « أحمد بن طولون » فى القطائع والذى فيه تأثيرات من تقاليد العمارة العباسية فهو يشتمل على رواق قبلة عبارة عن خمس بلاطات ، وقد أستبدلت فيه الأعمدة بدعامات مستطيلة الشكل ضخمة ، وزينت الجدران بأعمال جصية قليلة النتوء رائعة التصميم .

وتنحصر القيمة الإبداعية فى جامع إبن طولون ، (٨٧٦ - ٨٧٩م) (٢٦٣ - ٢٦٥هـ) (١٧) فيما كشفت عنه عمارته من عناصر تبسيطية وتخطيطات صريحة ،

وقد ظهر « التصميم العربى » فى عمارة المساجد لأول مرة ، وفى هيئة متميزة فى الطريقة التى بنى بها الجامع . فقد اشتمل على فناء تحيط به أضلاع أربعة ، يضم الضلع الذى يقع فيه المحراب عدداً أكبر من البوائك . وفى العمارة تتضح الأساليب الرقيقة المستخدمة فى تزيين العقود ، والإستخدام المتميز الواعى للعلاقات الظلية ، التى صنعتها إنعكاسات الضوء بين الأروقة والبوائك ، وما عملته بكتل دعائمها مع صفحة أرضية الفناء المكشوف . إن الإنطباع الذى سيغلب على شعور المصلين بين مثل هذه البوائك والعقود ، سيكون حتماً مضمونه السكينة والورع التصوفى . وقد إستخدمت فى المسجد العقود المدببة التى تحملها بدنات من الآجر ، تلتصق بأركانها أعمدة ، أما الطاقات ذات العقود المدببة ، التى تطل على الصحن ، فعلى جانبيها حليات من الدوائر المفصصة ، تتخذ هيئة مروحية ، وبالجدار الخارجى للجامع مجموعة من الستائر الجصية ، متنوعة فى تصميمها وزخرفها فى كل طاقة ، وقد استخدمت فى تنفيذها طريقة التخريم ، لتغطى ١٢٨ شباكاً ، وقد ملئت فراغات بعضها بالزجاج الملون . وإذا ما اتجهنا

إلى الميضأة وجدناها مربعة الشكل يتوسطها حوض مثمن تعلوه قبة . وفى بيت الصلاة ستة محاريب أقدمها ما يقع فى ظلة القبلة ، ويجاوره أجمل المنابر وأقدمها ، وعليه نقوش هندسية من خشوات ذات بروز .

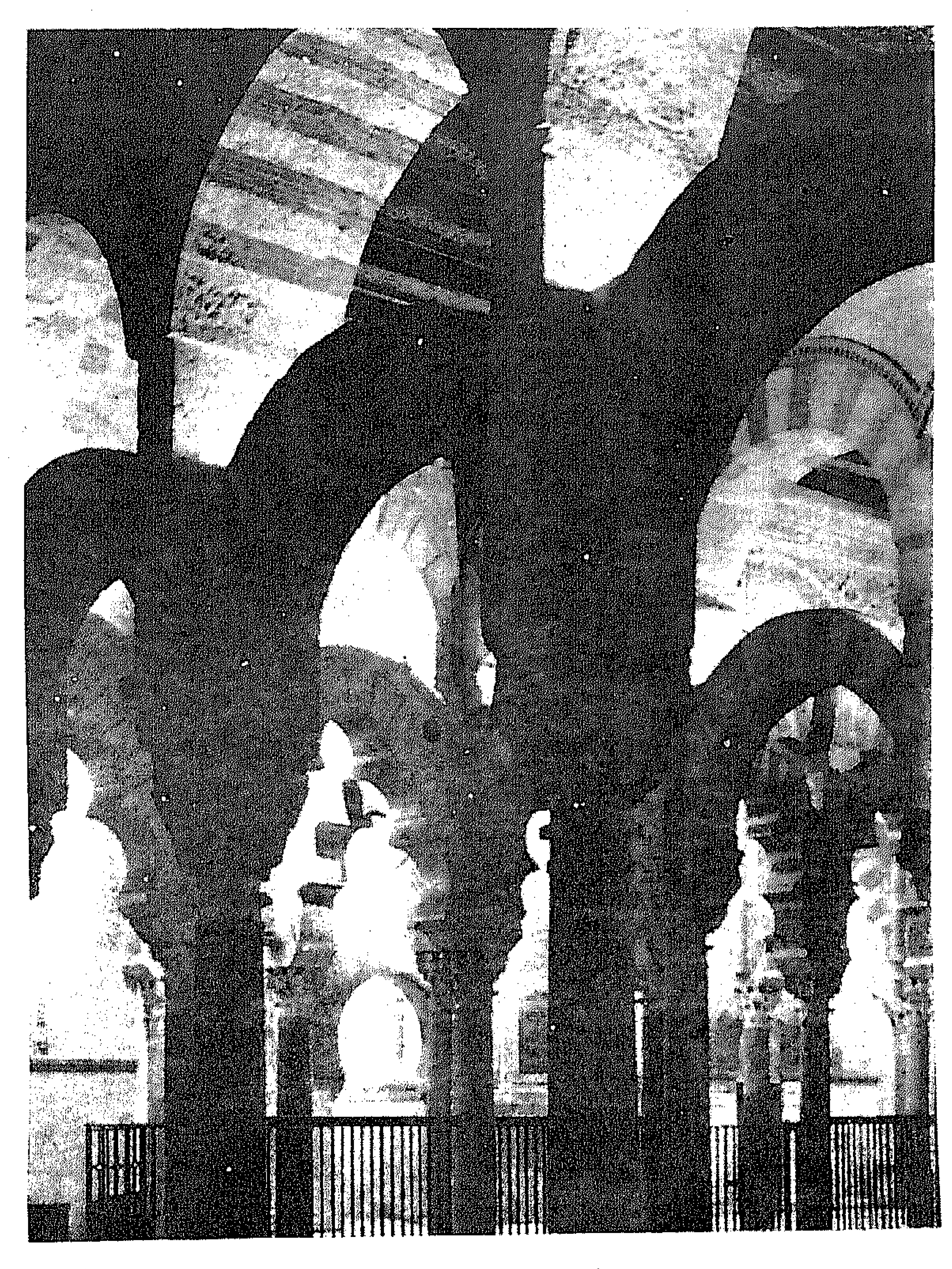


* نقوش جصية فى باطن العقود بجامع ابن طولون .

* زخارف جصية بجامع ابن طولون .

ومن أهم النماذج التى تعكس الطراز المعروف « بالاسبانى – المغربى » (للقرون من الثامن إلى الحادى عشر) هو مسجد « قرطبة » (٧٨٥م) ، وقد أمر بتشييده « عبد الرحمن الداخل » وأدخلت عليه إضافات مختلفة استمرت حتى القرن الخامس عشر . وهذا المسجد عبارة عن صحن مستطيل ، يشتمل على حرم ، مؤلف من أحد عشر جناحاً « شبيه بحرم المسجد الأقصى فى القدس ، وبه عقود على شكل « حدوة الفرس »، وقد بنى بصنجات من الحجر الأبيض ، متبادلة مع الآجر الأحمر ، وقبته تلفت الأنظار بجمال بنايتها ، فهى تمثل تجديداً فى

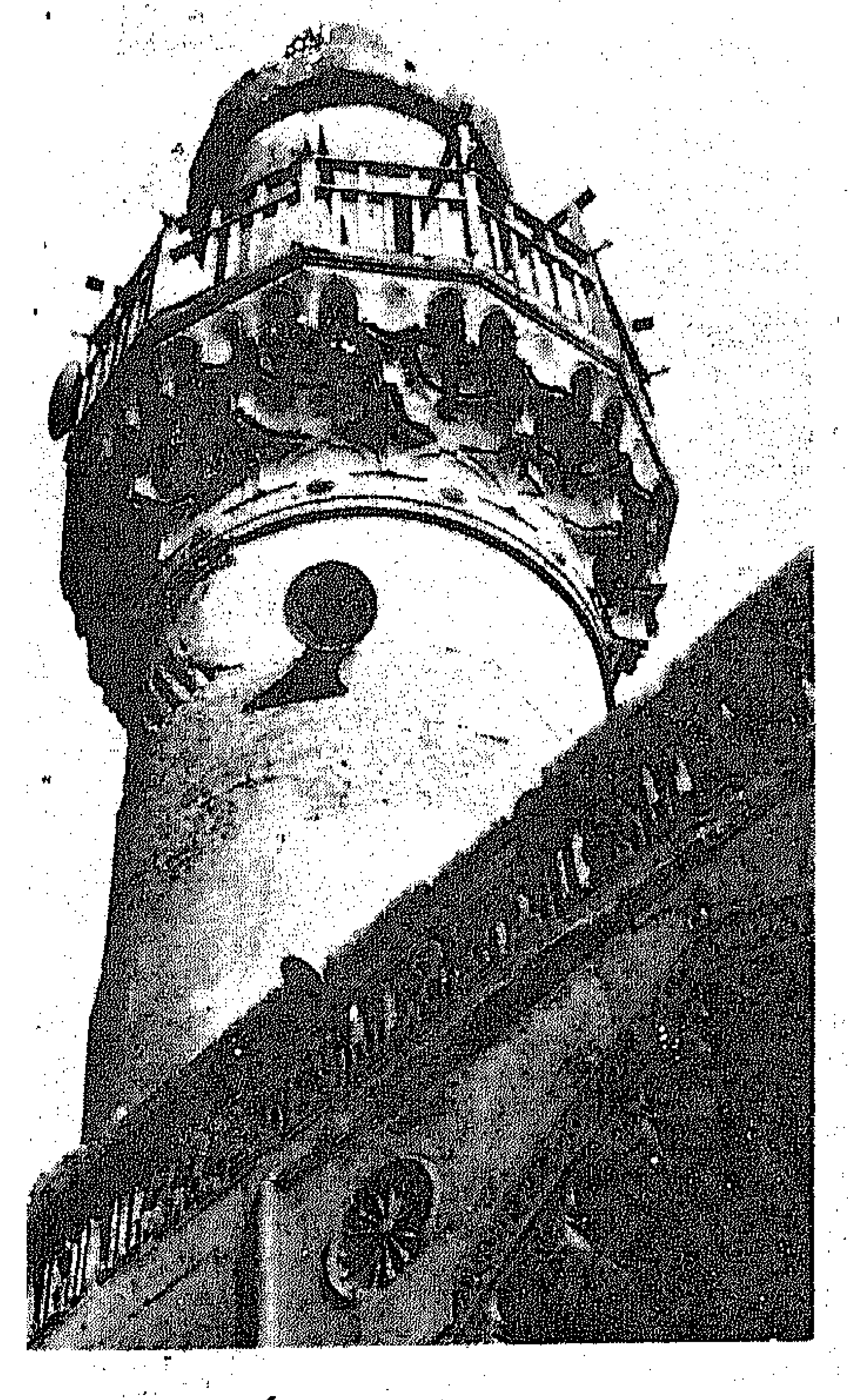
طراز العمارة ، حيث تستند إلى سلسلة من الأضلاع المتقاطعـــــة ، ويحيط بالحرم جدار بنى بالأحجار ، ذات ضخامة ، وتشكل الأقواس المزدوجة فيه نموذجاً فريداً (١٨) ، بإقامة عقود فوق عقود تفصل بينها ركائز حجرية تتلقى أرجل العقود العليا الأكثر سمكاً ، وذلك ليحصل المعمارى على إرتفاع غير مألوف للسقف ، وهو تسعة أمتار . وقد جمعت الأعمدة الإضافية الرائعة الألوان البيضاء والوردية ، الخضراء ، الشفافة ، المختلفة فى أنواعها من أنحاء قرطاجة وإيطاليا . وقد إستخدمت بكثافة لتغطية الجامع .



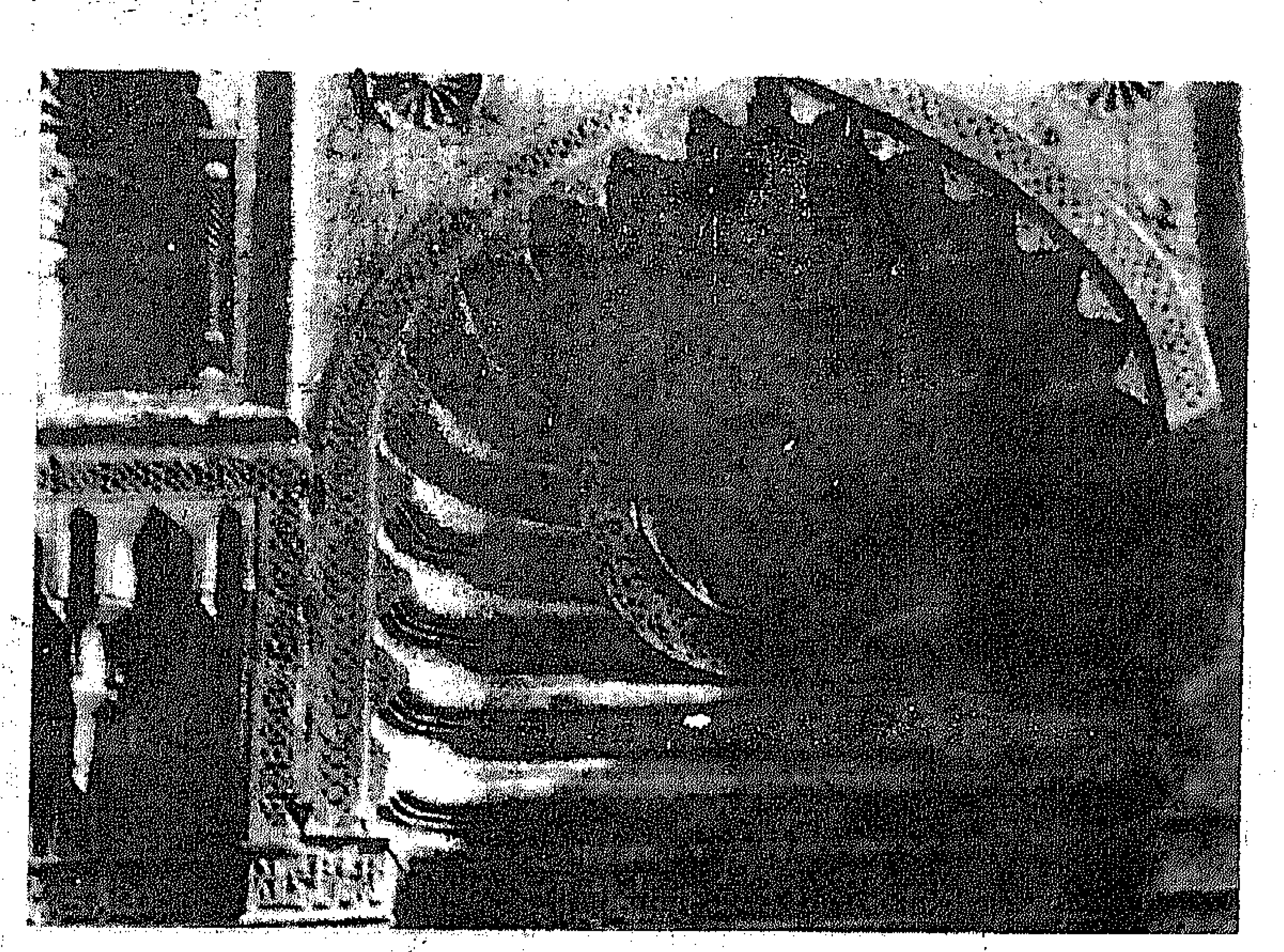
* حرم جامع قرطبة ، أسبانيا (٧٨٥ م) .

إن ما تبقى عن قديم مسجد الحاكم لا يتعدى بلاطة المحراب ، وعقودها وقبتها ، وجزء من واجهة بيت الصلاة على الصحن . وبناية دعامته قد إستعيرت طريقتها من دعامات مسجد ابن طولون ، فقد بنيت من الآجر ، وفى أركانها أشباه أعمدة ، غير أنها هنا تفتقر إلى تيجان ، وكذلك إستعير شكل العقود المدببة المنفوخة من المسجد الطولونى . وكان المسجد يشتمل على ثلاث قباب ، تهدمت منها إثنتان ، ولم يتبق غير قبة المحراب وتغطى أركان القاعدة المربعة للقبة « مقرنصات » (١٩) وقد إستخدم الآجر فى بناء هذه القبة الكروية ، على رقبة مثمنة ، وعلى الواجهة الشمالية للمسجد مئذنتان ركنيتان ، وكل منهما يتكون من مكعبين أجوفين ، الأسفل يبرز عن الأعلى ، ويبدو شكلاها هرمياً إنسيابيا . وبنى داخل المئذنة الشمالية بدن أسطوانى ، وداخل الجنوبية بدن مربع ، يعلو كل منهما بدن من طابقين مثمنين ، والتفت حول الثانى منه المقرنصات فى صفين من التشكيل البديع تتخلله الفتحات . وقد امتلأت مسطحات الجدران للمئذنتين بالنقوش ، وعلى الجزء المربع إزار من الكتابة بالخط الكوفى ، ويتوج بدن المئذنة خوذة تشبه بنية « الصبار » ، وإستخدمت الزخارف النباتية المتنوعة فتميزت بالدقة الفائقة ، فى النقوش الجصية المخرمة لستائر النوافذ المفتوحة فى جدران المسجد ، وتجمعت فيها أنواع النقوش العربية الهندسية والنباتية ، مع الخطوط الكتابية . وهذه النقوش تبدو متحررة ، غير أنها تخضع لصيغ رياضية مبسطة لتكوين الأشكال النجمية والتفريعات ، وتتشابك مع الخطوط الهندسية . وعلى بوابة المسجد الفخمة زخارف غنية بالعناصر الفنية انتشرت فكست عقدين لطاقيتين ، نحتا على جانبى المدخل ، وقوام هذه الزخارف سيقان نباتية ، ووريقات مفصصة ، وشرائط داخلها الخطوط ، ترسم مضلعات سداسية أو ثمانية ، وتوريقات تخيلية مبسطة ، ومعينات وأشكال نجمية . وقد استخدمت مثل هذه النوعية من الزخارف أيضاً القباب ، وحول إطارات الطاقات والجدران

الخارجية المئذنتين . وفى قاعدة قبة المحراب زخارف جصية قوامها سيقان وأوراق نباتية تفرعت وتشابكت فى رقة وتناسق ، بالإضافة إلى الخط الكوفى المزهر .



* مئذنة الجامع الأقمر .



* واجهة الجامع الأقمر بزخارفها المتميزة .

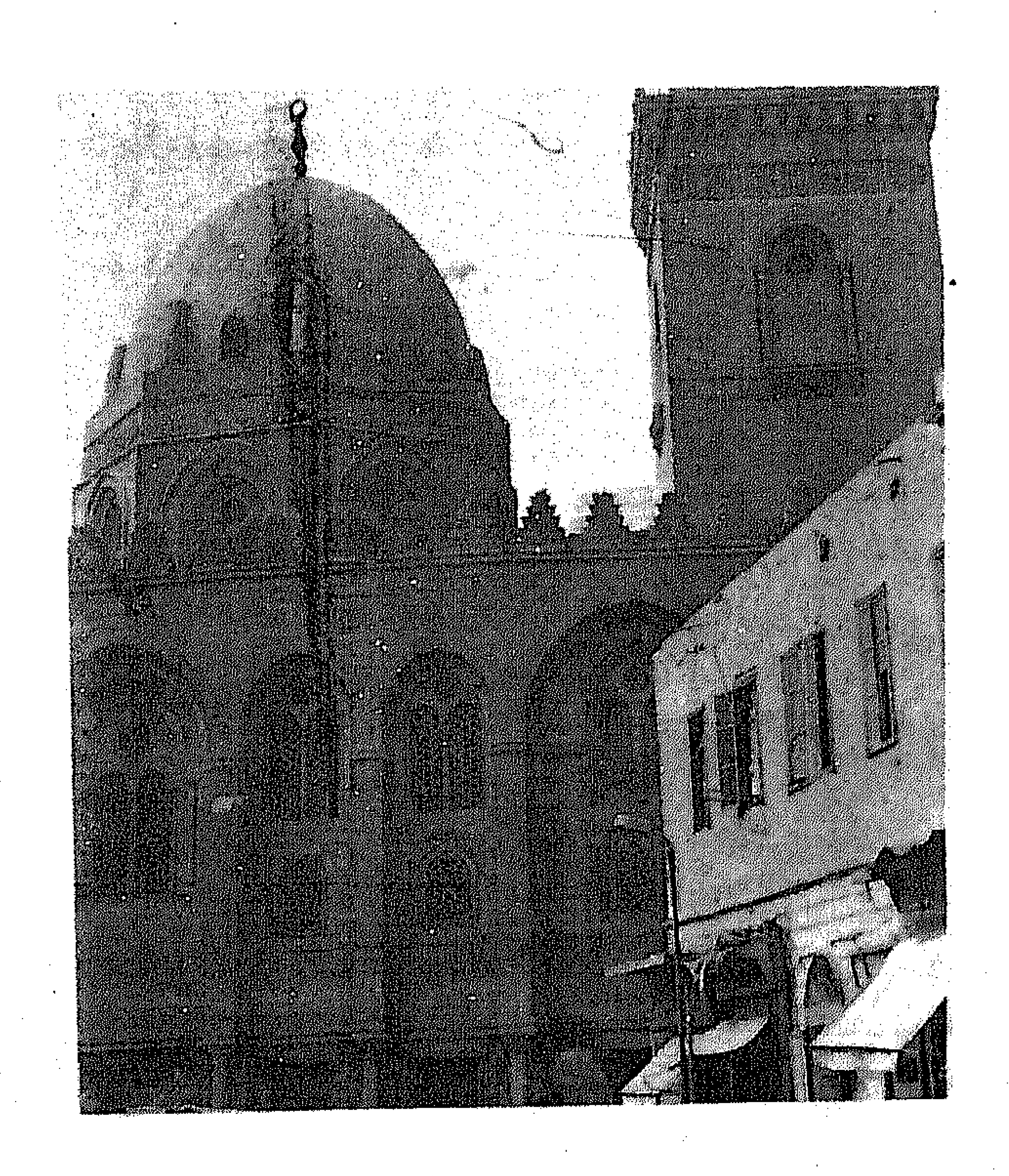
ويمتاز الجامع « الأقمر » الذى بنى فى عهد الآمر بأحكام الله « أبو على المنصور » (٥١٩هـ) (١١٢٥م) ، وهو تحفه معمارية (ويقع فى شارع المعز لدين الله ، أمام قصر الخلافة وقتذاك) بواجهـــــة فنية من الحجر ، مليئة بزخارفها الهندسية الحلوة . وقد اضافت الزخرفة المنحوتـــــه على حجارته قيمة أضيفت إلى مميزات العمارة الفاطمية ، فقد أصبحت الواجهة بذلك رمزاً للوظيفة الدينية التى بنى من أجلها المسجد . وهو أول جامع فى مصر يراعى فى تصميمه أن تتفق واجهته مع تخطيط الشارع المطل عليه . وقد إستخدمت « الدركاة » (٢٠)

فى المدخل لتشغل الفراغ بين تربيعة صحن المسجد والواجهة الموازية للطريق المنحرفــة الإتجاه . ومن الزخارف التى زينت الواجهة الخطوط البارزة التى تموج بالحركة ، والنقوش والكتابات الكوفية ، وأيضا محاريب مسطحة نقشت طاقيتها بالضلوع الإشعاعية ، وعلى جانبيها نحتت أعمدة صغيرة تؤدى وظيفة تزيينية . والواجهة تحوى أقدم مثال للمقرنصات الحجرية الزخرفية فى مساجد القاهرة . وهناك أيضا شبابيك صغيرة تنتهى بمقرنص تعلوه كتابات بالخط الكوفى الفاطمى . أما العقد المنقوش وسطه ثلاث دوائر متداخلة فمكتوب عليه بالخط الكوفى المحفور بدقة . ومنارة الجامع تهدم الجزء العلوى منها عام ٨١٥ هـ (١٤١٢م) وتدل زخارف طابقها الأول على أنها كانت تتمتع بجمال رائع ، وصحن الجامع مكشوف وتحيط به من كل جانب ثلاثة عقود ، تعلوها كتابات جصية . وبالمسجد منبر خشبى ، به بقايا من المنبر الفاطمى ، أما المحراب فى صدر جدار القبلة فقد استخدمت فى تزيينه تعاشيق من قطع الرخام الدقيق الملون ، ويحيط بالصحن شريط من الكتابة بالخط الكوفى المزهر . وقد استخدمت القباب الصغيرة فى تغطية الأروقة غير رواق القبلة المستوى .

حقق فن العمارة ازدهاراً كبيراً فى عصر المماليك (٢١) وخاصة فى القاهرة ، فقد بنى السلاطين عمائر كثيرة ، وانتشرت عادة تشييد أضرحة من أجل أغراض الدفن ، مما سيصبح من علامات الفخر فى تاريخ العمارة الإسلامية ، كما بنيت المساجد بتصميماتها الجديدة المحكمة ، فأعطت مجالاً واضحاً لإظهار المهارات الفنية فى عملية تزيينها .

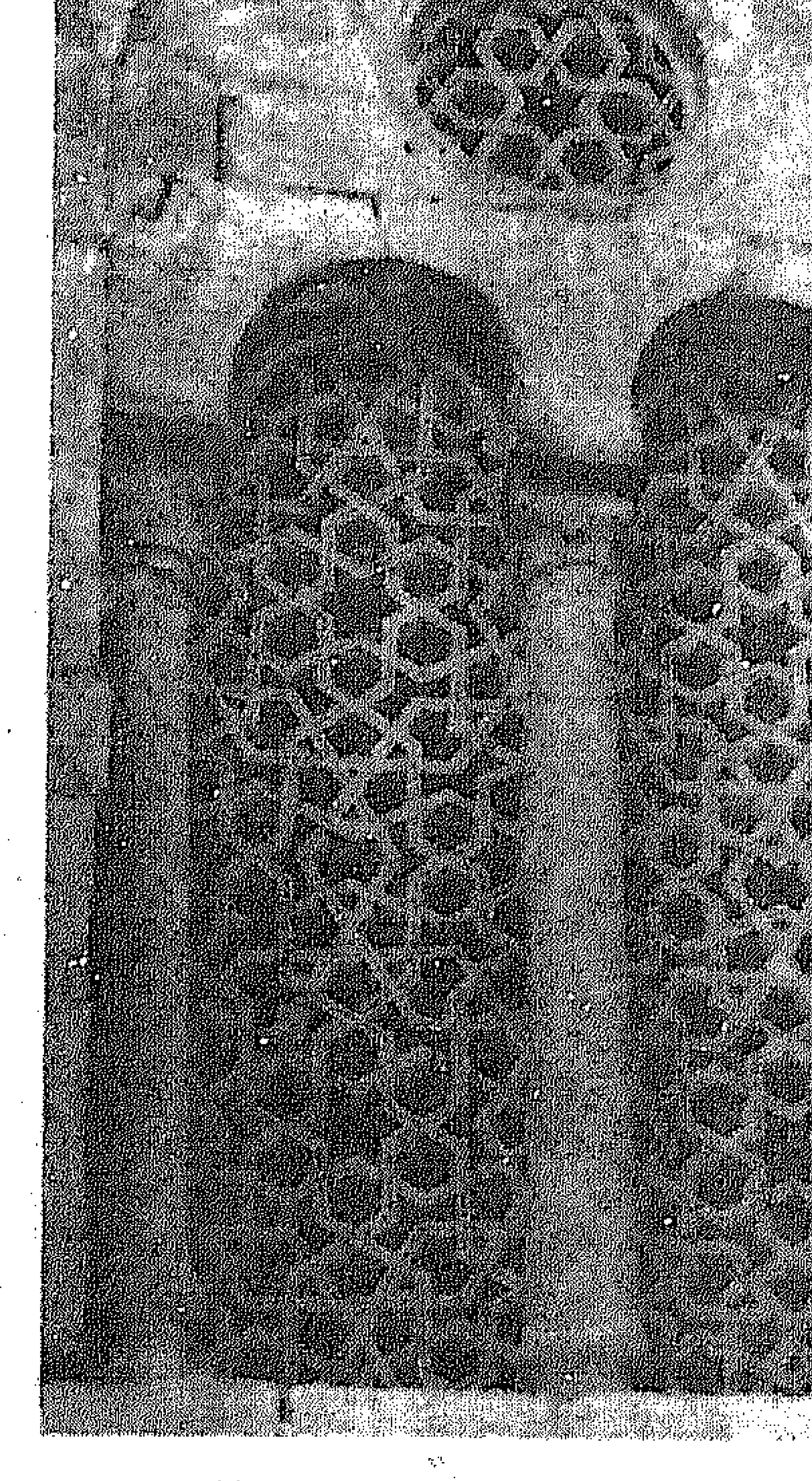
وتتضح فى مسجد الظاهر بيبرس (٦٦٥ - ٦٦٨هـ) (١٢٦٦ - ١٢٦٩م) سمات العمارة الراسخة ، وهو لا يخرج فى تصميمه عن التقليد الذى أرسته

عمارة إبن طولون والحاكم ، فهو مسجد كبير ، عبارة عن صحن مستطيل ، به رواق قبلة بست بلاطات ، ومدخله آيه فى الهيبة والفخامة ، ويغطى محرابه قبة مربعة ، تعد من أكبر القباب التى بنيت فوق محاريب .

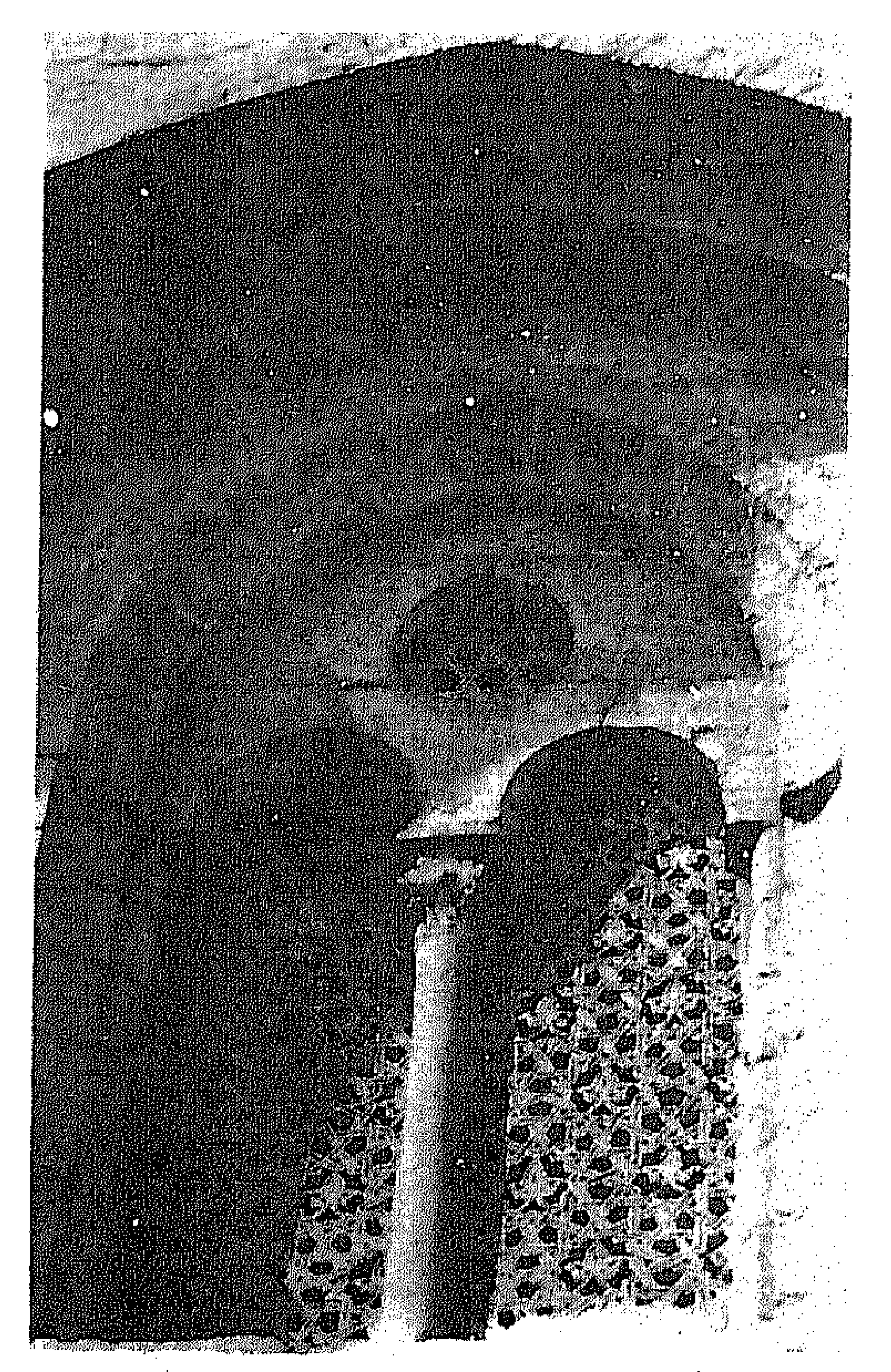


* واجهة مسجد ومجموعة السلطان قلاوون .

أما المدرسة والمسجد اللذان بنيا فى القاهرة (بشارع المعز لدين الله) ، ويشكلان وحدة بنائية متكاملة ، فقد أمر ببنائهما « قلاوون » (٢٢) بين سنتى ٦٨٣ - ٦٨٤ هـ (١٢٨٤ - ١٢٨٥م) ، وهما ذوا مئذنة بديعة بالإضافة إلى مجموعة الزخارف الجصية المشغولة الرائعة ، التى تزين مدخل الضريح . والعقد ذات الدخلات المتتالية فى قمة المدخل والمحمول على عمد رخامية ، والشبابيك التى نظمت فى تكوين هندسى محكم وملأتها الزخارف برسومها الهندسية ، وحولها النقوش ذات التوريق المتكاثف ، الذى يشبه الأسلوب « البـاروكى » (٢٣) فى الزخرفة ، غير أنــه هنـا يتناسـب مع التكوين المعمارى ومتوازن معه ككل . وتخطيط المسجد عبارة عن أيوانين أكبرهما أيـوان القبلة ، وقد استخدمت العقود المدببة بكثرة ، لما لها من قوة تحمل وصلابة .



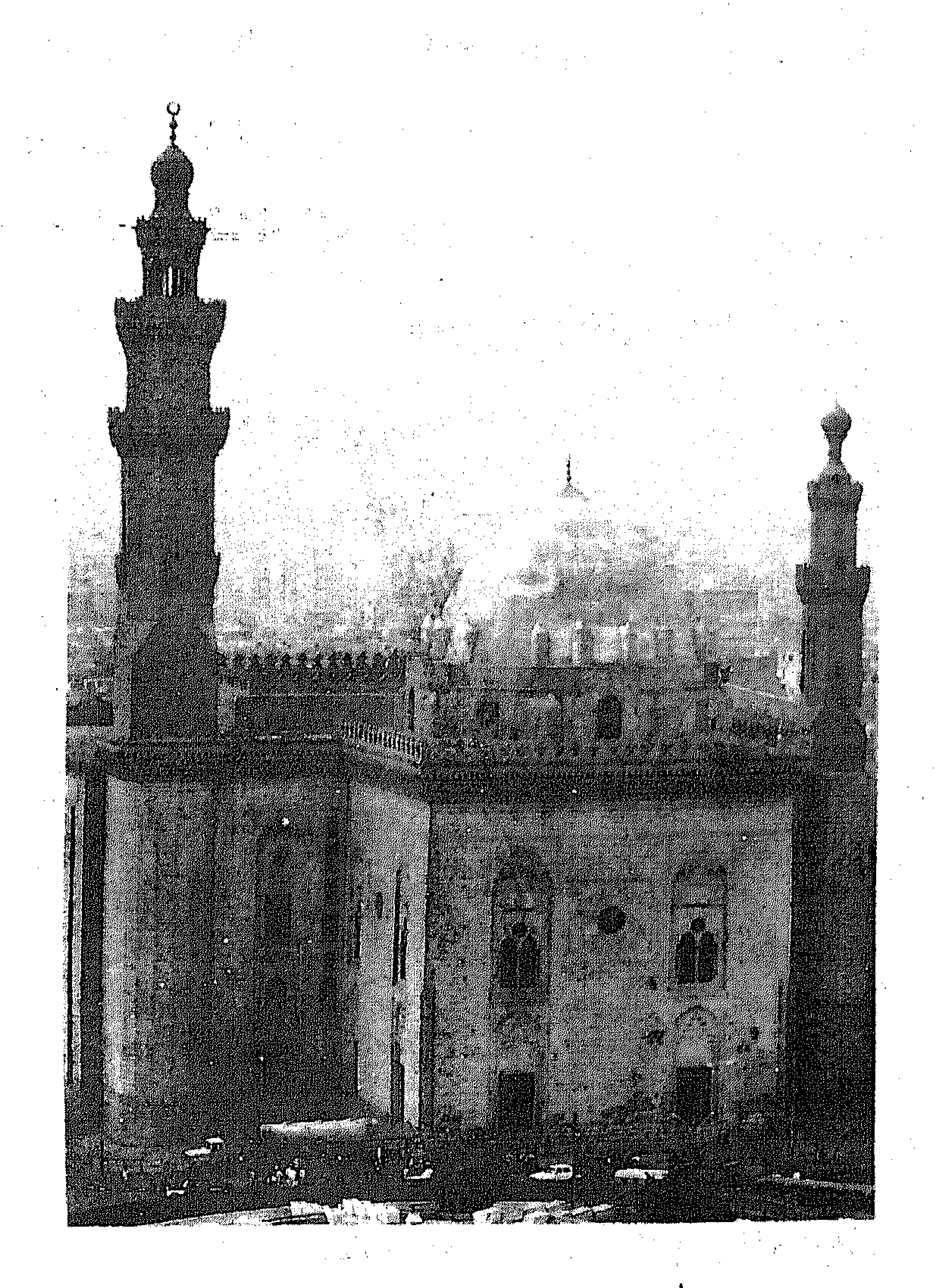
* ستارة جصية فى جدار ضريح السلطان قلاوون .



* مدخل ضريح قلاوون من الجص المشغول .

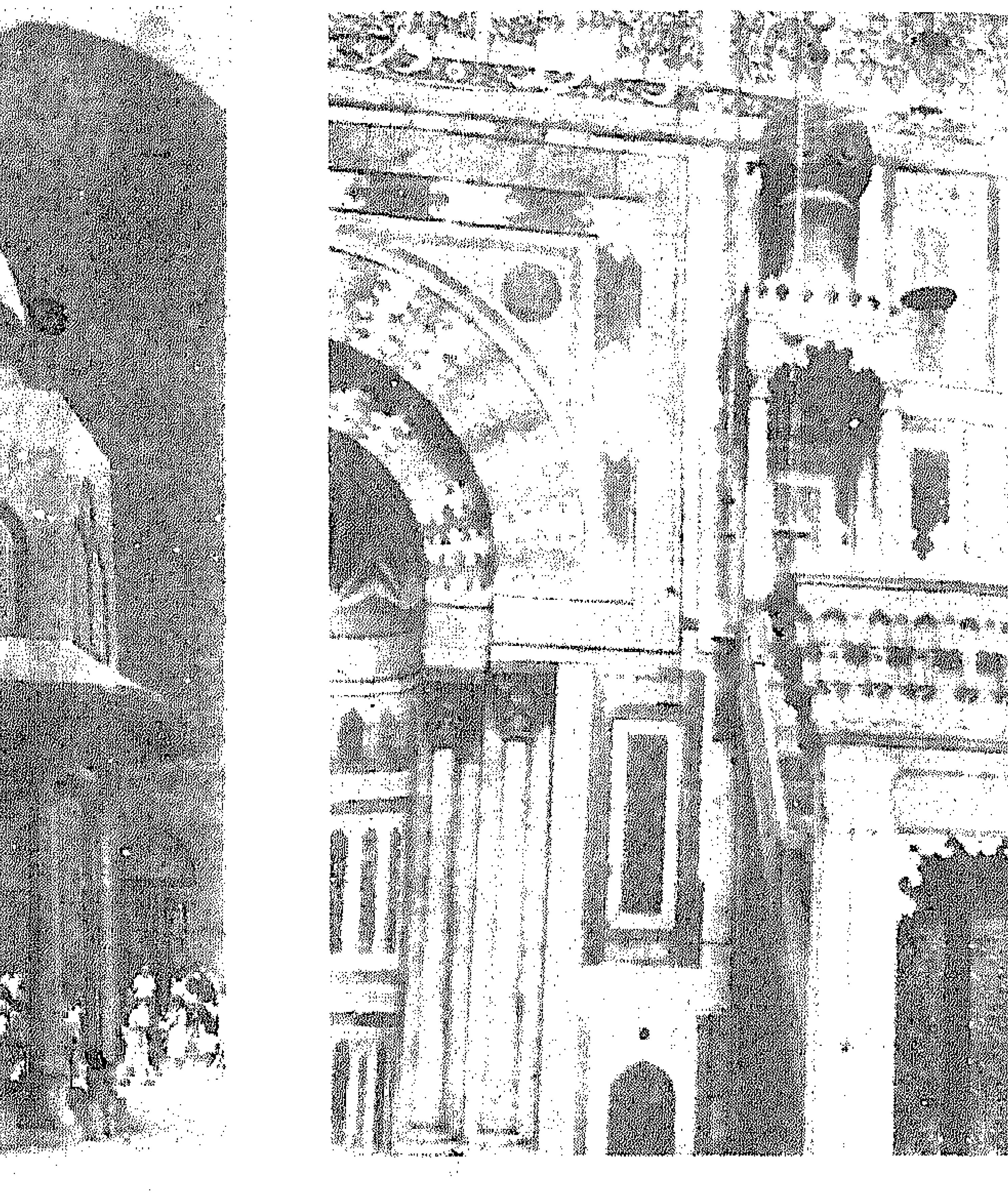
وأما جامع « الناصر محمد بن قلاوون » بالقلعة (٧١٨هـ) فمدخله الرئيسى بسيط جدا وتكتنفه من جانبيه ثمانى عشرة نافذة ، ويعلو الجدار شُرُافات بحجم كبير . وتتوســـط المدخل فتحة معقودة بعقد ذى ثلاثة فصوص ملىء بصفوف من المقرنصات شكلت تكويناً فنياً ، ويتوسط الجامع صحن مستطيل تحيط به البوائك ، ذات العقود المدببة التى اتخذت شكل « حدوة الفرس » ، والأعمدة الرخامية بتيجانها المختلفة الأشكال . وبأركان الصحن أربعة أعمدة ضخمة مصنوعة من الجرانيت ، ويعلوها صف من الفتحات ذات العقود المستديرة ، ويتلو الفتحات شرّافات مسننة على غرار الطراز الفاطمى . أما المحراب فيغطيه قبة أنشئت على بناية مربعة ، تحملها أعمدة من الجرانيت الأحمر ، وعقود بنيت بأسلوب الأبلق (٢٤) من الحجارة البيضاء والحمراء . وقد ملئت أركان المربع بصفوف من المقرنصات ، بهدف تحويل الرقبة من الداخل إلى الشكل الثمانى

وتحمل دائرة القبة . وعلى دائرة القبة نقشت نصوص قرآنية بالخط الثلث ، ويتوسط جدار القبلة المغشى بالرخام الملون محراب مجوف مغطى بالفسيفساء الرخامى والصدفى .

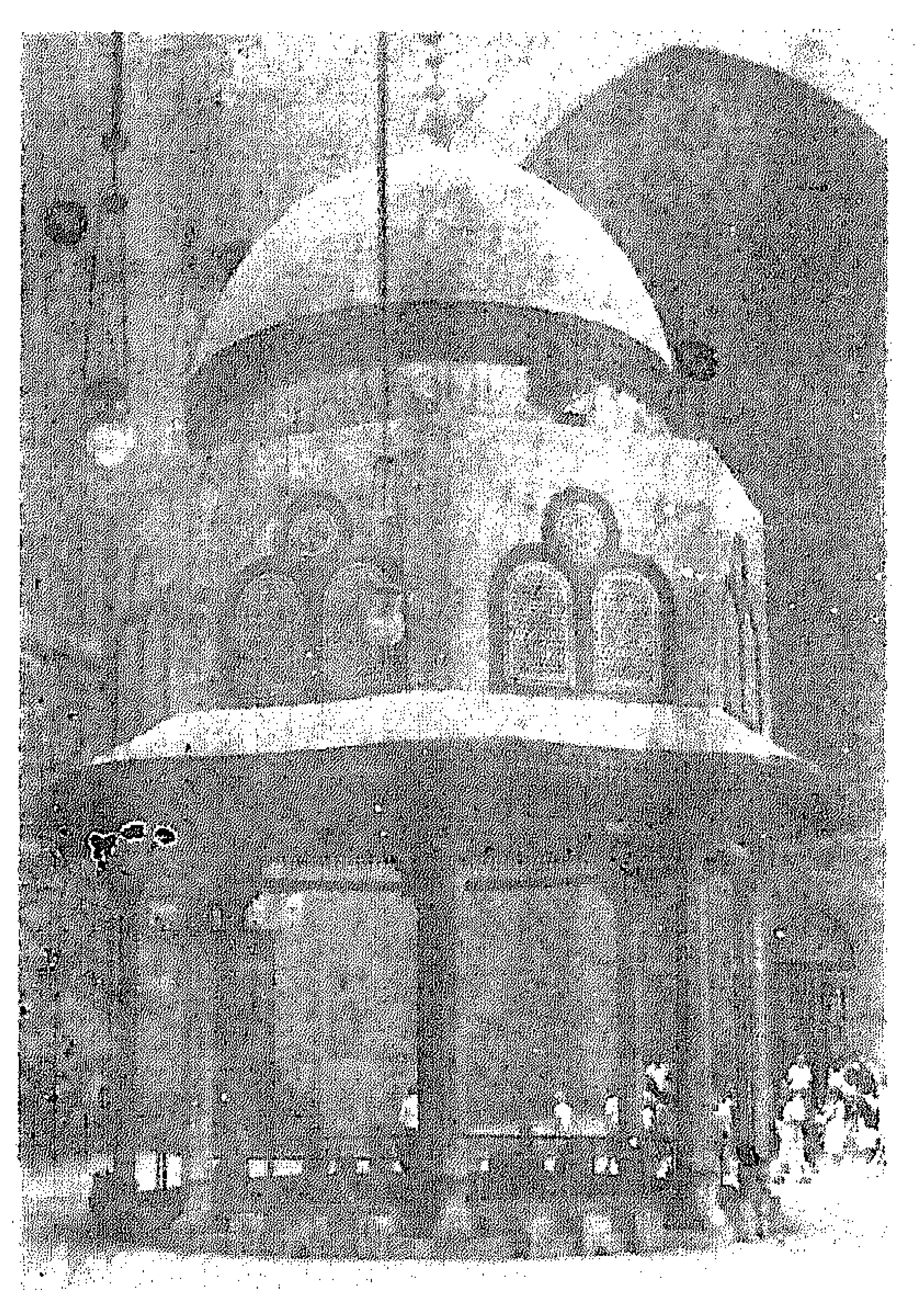


* جامع السلطان حسن .

يشتمل جامع « السلطان حسن » (٢٥) على مدرسة وضريح ، وهو يعد من أبدع العمائر المملوكية ، ويتميز بإرتفاعه الشاهق وضخامته ، فكأنه حصن منيع تعلوه أعلى مآذن القاهرة ، وواجهة المدخل الشمالية فيه تزينها الحشوات ذات النقوش الهندسية . وقد صمم المدخل على هيئة حنية عميقة تنتهى بنصف قبة ، تتدلى منها المقرنصات حتى سطوح الجدران ، وبالجامع أبدع محراب ومنبر .



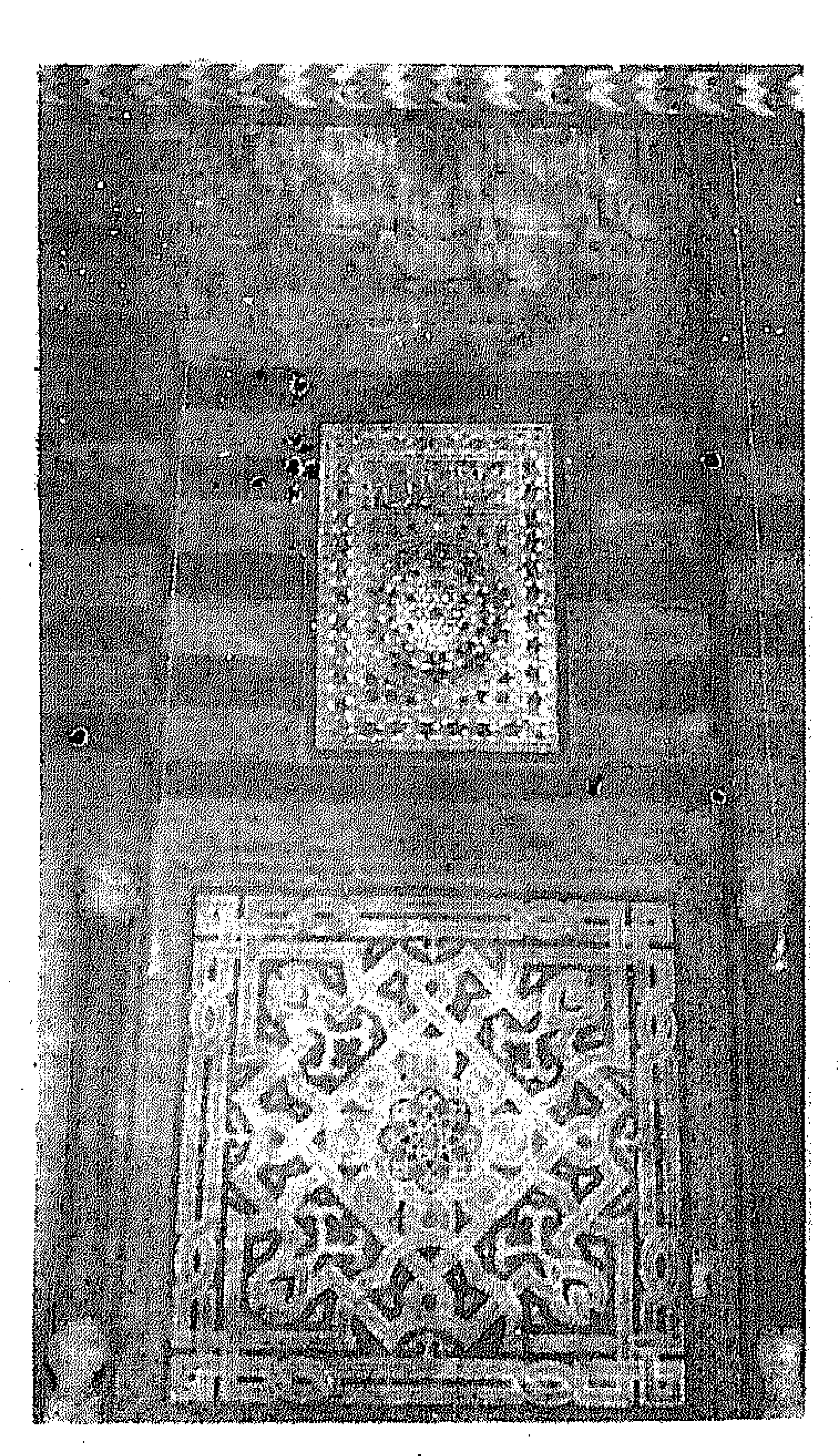
* إيوان الصلاة فى جامع السلطان حسن .



* قبة الميضأة فى جامع السلطان حسن .



* حشوة جصية منقوشة بزخارف نباتية وهندسية فى جامع السلطان حسن .

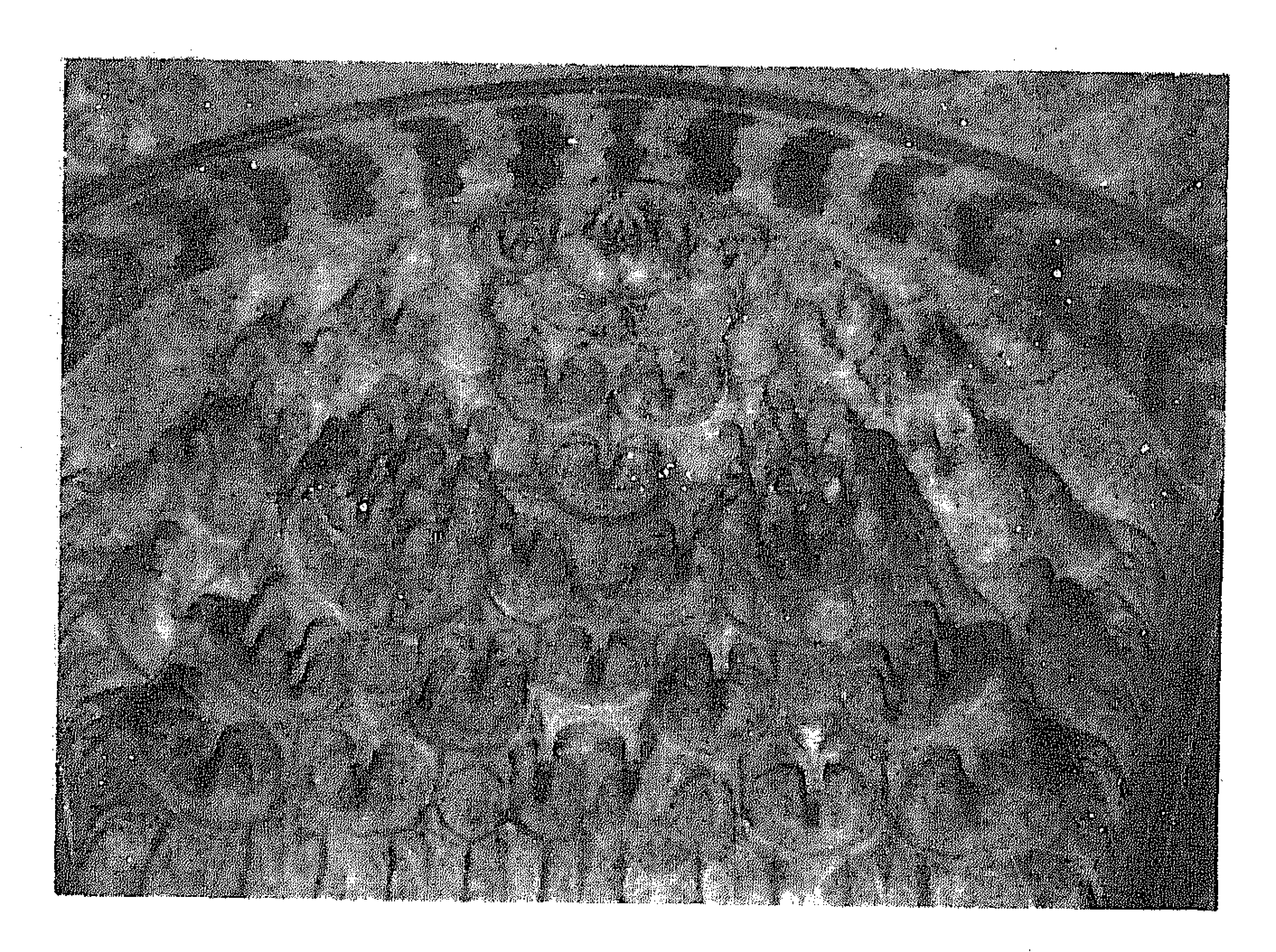


* حشوة بزخارف نباتية وهندسية تعلوها المقرنصات بضريح السلطان حسن .

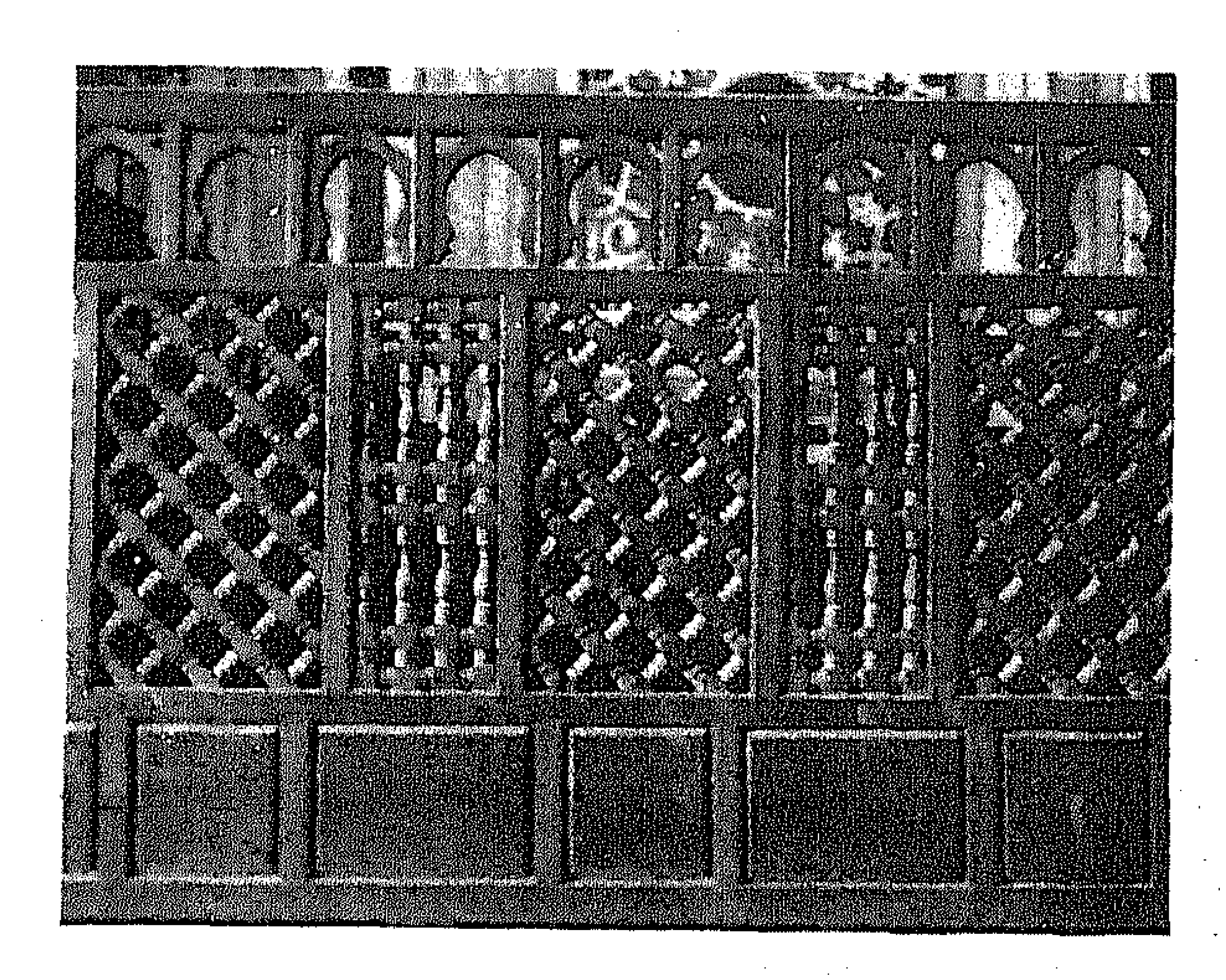
وكان بمدخله باب كبير بمصراعين من الخشب ، مغشيـان بالنحــاس ، وقد نقله « السلطان المؤيد شيخ » إلى مسجده بالقرب من باب زويله . والمدرسة تتمتع بنسب معمارية جميلة وبصياغات زخرفية ممتازة . وقد نالت شهرة عالية ووصفت بإنها أجمل العمائر ، ولا يضاهيها أى أثر إسلامى آخر ، وتصميمها على نمط يحقق تدريس المذاهب السنية والفقهية وإقامة الشعائر الدينية . وقد إتخذ لتصميم الجامع النمط « الصليبى » المتعامد ، وأساسه يكون الصحن المكشوف كمركز لذلك التعامد ، ويحيط به أربعة إيوانـات ، بحيث يواجه إيوان القبلة الإيوان الغربى ، ويكون على محوره . أما الإيوان الجنوبى فيقابل الشمالى ، ويكون أيضا على نفس محوره ، ومتماثل معه من حيث السعة والعمق . ومن المدخل الرئيسى يقابل الداخل مدرسة صغيرة ذات ثلاثة إيوانات ، وصحن تعلوه قبة ملبسة بالحجر الأحمر ، ويتصدر المدخل مصطبة محلاة بالرخام الملون ، وشباك من الجص ومستطيلات زخرفية نحتت فى الحجر دقيقة الصنع . ومن ذلك المدخل نصل إلى دركاة معقودة عمارتها بسيطة وليس بها نقوش تنثنى إلى اليسار فتنتهى إلى صحن كبير مربع ، مفروش بالرخام الملون ، ويتوسطه الميضأة التى تعلوها قبة خشبية بديعة ، محمولة على ثمانية أعمدة رخامية ، وقد كتب بدائر القبة « آية الكرسى » ، أما الصحن فيحيط به الإيوانات ، ولكل إيوان عقد مدبب ضخم . ويلاحظ أن إيوان الصلاة غنى بما يحتويه من زخارف ، جميلة ودقيقة ، وهو يأخذنا بعظمة إتساعه ، كما ان جدرانه يحيط بأعلاها الكتابات الكوفية ذات التوريقات بديعة التناسق . والمنبر هنا مصنوع من الرخام الأبيض وله باب من الخشب المصفح برقائق النحاس المخرم ، وزخارفه ذات أشكال متعددة الإضلاع ، ومنسقة بالإسلوب الذى يعرف « بالطبق النجمى » (٢٦) ويتوسط أيوان الصلاة « دكة المبلِّغ » المصنوعة من الرخام ومحمولة على أعمدة رخامية ملونة ، وخلف جدار القبلة يقع الضريح ، وهو عبارة عن حجرة تغطيها قبة عميقة التجويف ،



* حشوة جصية فى جامع السلطان حسن .



* المقرنصات فى جامع السلطان حسن .



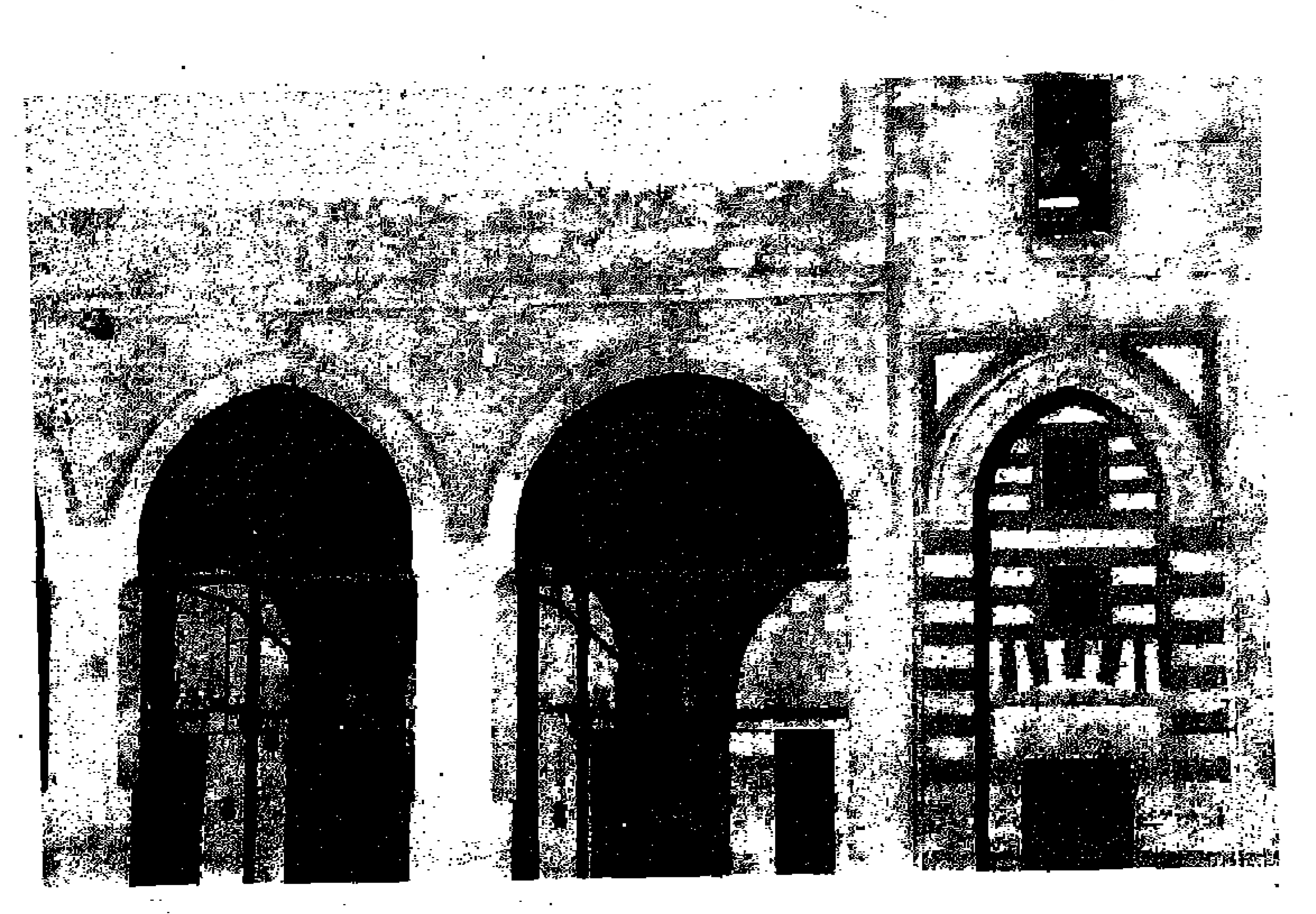
* ساتر من الحشوات والخرط الخشبى فى ضريح السلطان حسن .

محمولة على إسطوانة ترفعها الأعمدة ، وتزينها ستة صفوف من المقرنصات الخشبية المحلاة بزخارف مدهونة بطلاء ذهبى ، ويحيط بالقبة من الخارج دعامات إسطوانية الشكل ، وقد كانت فى الماضى مصنوعة من الخشب ، ومغطاة بألواح

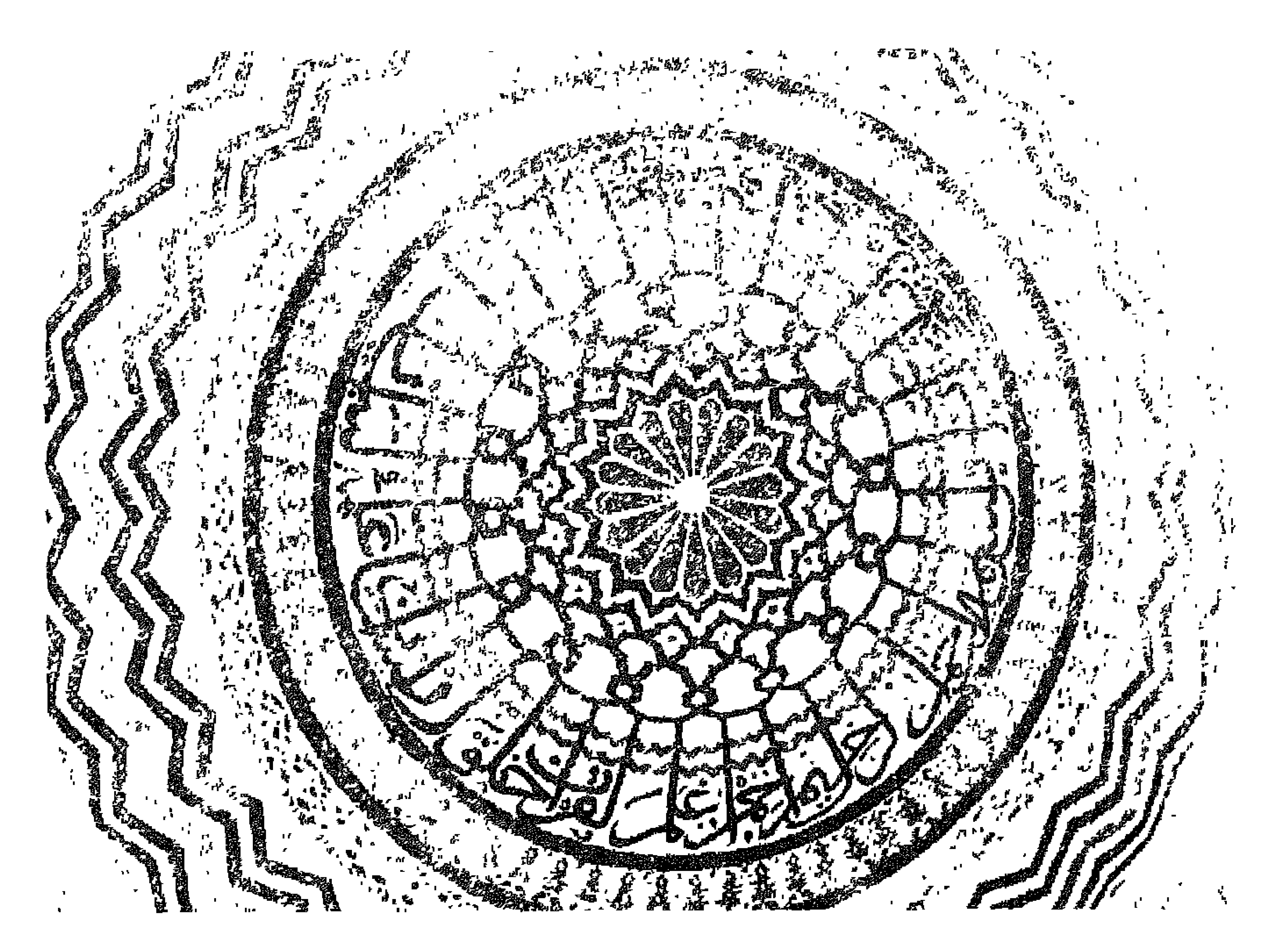


* نقوش حجرية بطراز من الخط الكوفى أعلى إيوان الصلاة بمسجد السلطان حسن .

الرصاص ، مثلها فى ذلك مثل قبة « الإمام الشافعى » ، و« الناصر محمد بن قلاوون » بالنحاسين . وفى الجدار الشرقى من حجرة الضريح نحت محراب مجوف ، وكسى بالرخام الملون الذى يتميز بصناعته الماهرة ، ووزرة ترتفع حوالى ثمانية أمتار يعلوها إفريز خشبى منقوش بكتابة بارزة ، وفوقه المقرنصات الخشبية تزينها الزخارف الملونة والمذهبة ، وقد وضع داخل حجرة القبة كرسى المصحف ، مصنوع من الخشب الأبنوس ومنقوش بطريقة الحفر الدقيق ، ومشكل فى هيئة حشوات ، ويصل إيوان الصلاة بالضريح بابان على جانبى المحراب .



* العقود تحيط بصحن مسجد وخانقاة السلطان فرج بن برقوق ، بقرافة المماليك



* القبة الشمالية من الداخل بخانقاة السلطان برقوق ، تعلو ضريح السلطان ، زخارفها من الكتابة الخطية والأشكال الهندسية .

قد خلفت المماليك البحرية سلالة الشراكسة ، حيث اعتلت السلطة عام ٧٨٤هـ (١٣٨٢م) واستمر حكمها حتى فتح العثمانيين لمصر . وقد تميز الأسلوب المعمارى من بعد عام ١٤٠٠م بالتكلف والتأنق الزخرفى . ويعد جامع « السلطان الظاهر برقوق » (٧٨٦ - ٧٨٨هـ) (١٣٨٤ - ١٣٨٦م) منشآت المماليك الشراكسه ، ومدخله تكسوه قطع الرخام المتعاشق بالوانه الجميلة ، ويعلوه شباك مستدير فيعلوه هو الآخر مقرنص تتخلله التفريعات الزخرفية . وللباب مصراعان مغشيان بالنحاس المفرغ المكفت بالفضة وتزينه النقوش الدقيقة . وتخطيط الجامع مربع وفى وسطه صحن تحيط به العقود المدببة التى تحملها الدعائم الحجرية . وعلى جانبى رواق القبلة ضريحين ، الشرقى يضم رفاة السلطان « برقوق » وابنه « فرج » ، والآخر لثلاث من الأميرات ، ويتوسط الصحن نافورة .

وبنى مسجد « المؤيد » (٢٧) (١٤٢١م) ملاصقاً لباب زويله ، جامعاً ضخماً فخماً ولمدخله سلم مزدوج صنع من الرخام ، وتعلو فجوته عقد ذو ثلاث بتلات

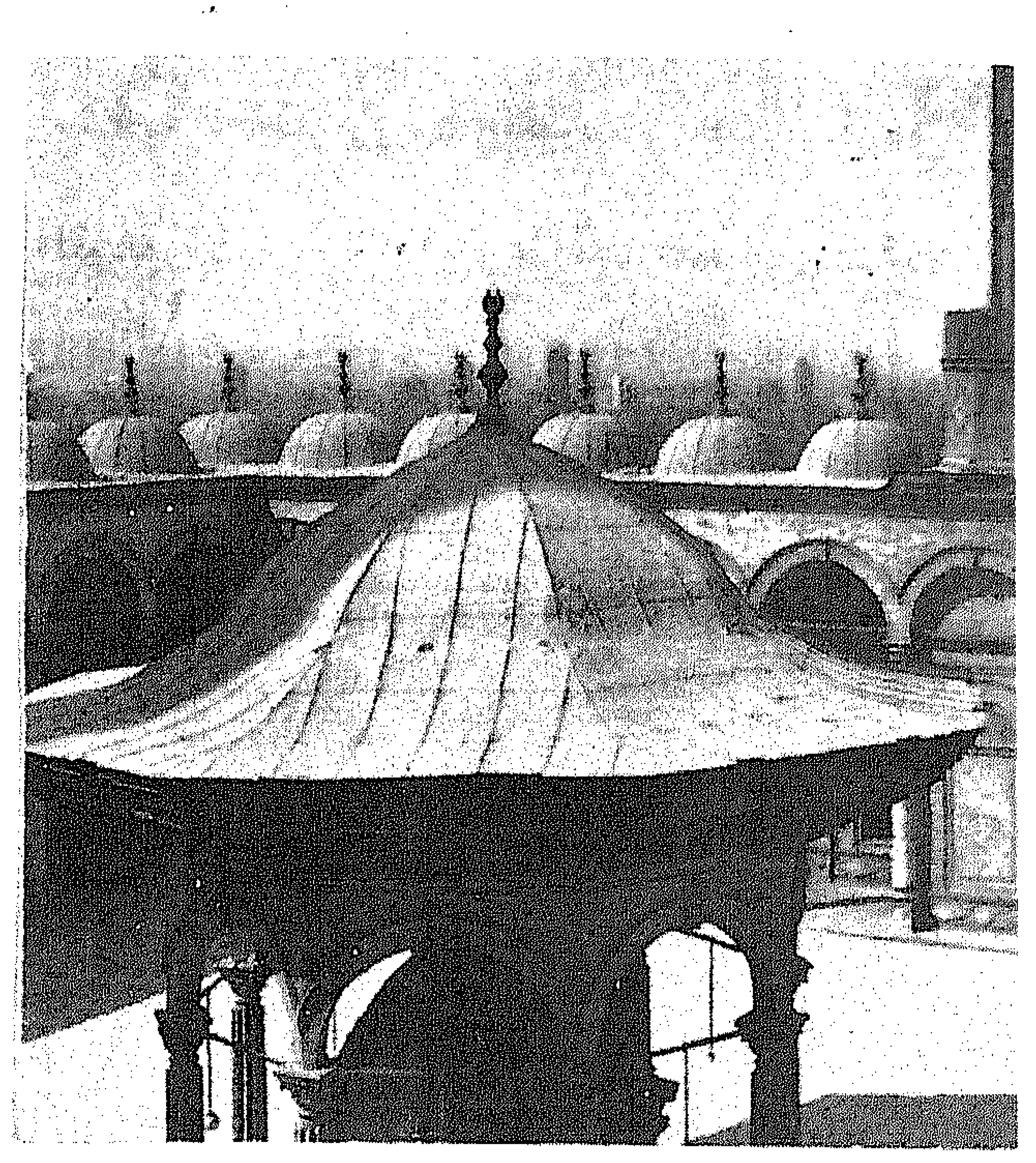
تملوءه المقرنصات ، التى إتخذت قيمة زخرفية . وقد نقل إليه الباب النحاسى الكبير من مدرسة « السلطان حسن » ، وهو يؤدى إلى دركاة ، وعلى يسار الدركاة باب يؤدى إلى قبة حجرية تغطى قبرين ، أحدهما للمؤيد والآخر لأبنائه . وقد فرشت أرضية الضريح بالرخام وله بابان ، مصاريعهما طعمت بالسن ، ونقشت حلوقهما وذهبت . ويتمتع الإيوان الشرقى ببدائع الفن والزخرفة ، وقد كسى جداره الشرقى بالرخام الملون ، وتعلوه الشبابيك الجصية والنقوش والكتابات بالخط النسخى . ويتوسط هذا الجدار محراب رخامى يكتنفه عمودان لهما تيجان عربية ، وواجهة الجامع الشرقية زينت أعتاب شبابيكها ومزرراتها بالرخام ، وعلى أسطح الواجهة متنوع من الزخارف قد ملأت معظم الفراغات ، مما أكسبها قيمة جمالية عالية . وللباب كتفان من الجرانيت الأحمر يحملان عتبات رخامية ، ويدور حول الباب إفريز من الرخام من دوائر ومسدسات . وتطل على هذه الواجهة منارتان رشيقتان نقشت عليهما الكتابات ، واستخدم برجى باب زويله قاعدتين للمنارتين .

ومجموعة ومسجد السلطان « الأشرف قايتباى » (٢٨) (٨٧٧ - ٨٧٩هـ) (١٤٧٢ - ١٤٧٤م) بضخامة مداخلها وقبابها بإرتفاعها ، مما يضفى المزيد من الجلال والهيبة وجمال التنسيق فيظهر فى قبابها التنوع والتطور ، الذى مرت به الزخارف المملوكية بعصريها البحرى والبرجى . ومن منشآت « قايتباى » السلطان الشركسى من المماليك البرجية (٨٢٦ - ٩٠١هـ) (١٤٢٣ - ١٤٩٦م) المساجد ، والمدارس والوكالات ، والمنازل والأسبلة ، والقناطر والحصون . وفى صحراء المماليك ضريح ومدرسة ، ومسجد وسبيل وكتاب ، وربعاً خصصه لإقامة الصوفية . ودرة منشأته مدرسته وضريحه ، وقد توصل فيهما إلى تحقيق الدقة فى الصنعة والتناسب فى التصميم ، والإحكام فى التكوينات المعمارية ، والجمال

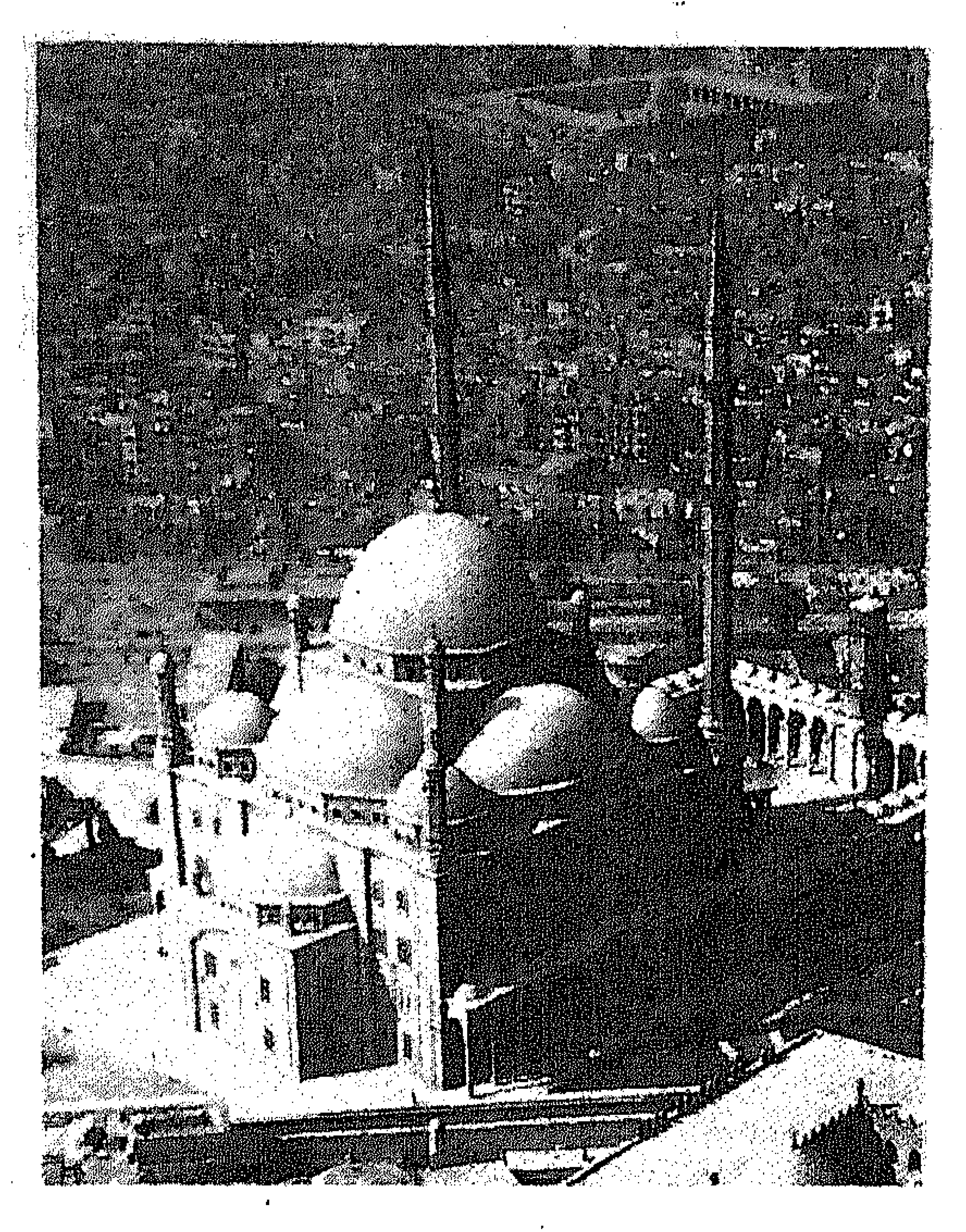
المتميز الساحر فى النقوش ، حتى أصبح كل منها نموذجاً فذاً للعمارة المملوكية .
وتخطيط المسجد عبارة عن صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات معقودة فى وضعية متعامدة ، بحيث يقع الصحن فى مركز التعامد ، وهو مسقوف وتتوسطه « شخشيخة » (٢٩) وتبدو عقود الإيوانات خفيضة بنسبة إرتفاعها إلى إتساعها ، وقد صفت فى بنائها الأحجار البيضاء والحمراء بتناسق زخرفى بطريقة « الأبلق » . ويغطى الإيوان الرئيسى سقف خشبى زينته النقوش المذهبه وقد نحت المدخل الرئيسى على هيئة عقد بثلاثة فصوص فى الواجهة الشمالية ، واستخدم فى تزيينه الرخام الملون ، والكتابات المحصورة فى إطار مستطيل ، مع المقرنصات . وتشرف المئذنة الرشيقة من الجهة اليمينية ، كأجمل مئذنة فى نسبها وزخرفتها البديعة ، وتتكون من قاعدة مربعة بها نقوش وكتابات يعلوها شكل مثمن فوقه بدن أسطوانى ، مزخرف بوحدات نباتية جميلة ينتهى بجوسق من الأعمدة الرشيقة ، التى تحمل خوذه يتوجها شكل بصلى . أما السبيل فيقع جهة اليسار ويعلوه الكُتّاب ، ويحيط بأعلى سطح المسجد « الشُرّافات » (٣٠) ، وقد تشابهت فيها الأشكال والفوارغ ، التى تترك فيما بينهما . وبالجامع كوات رخامية ملونة ، وحشوات دقيقة من الزخارف الهندسية تكسو الواجهة . وفى إيوان الصلاة ، وهو أكبر الإيوانات ، نحت محراب من الرخام ومطعم بفصوص من الصدف ، وكسيت أرضية الإيوان بالرخام الملون ، أما المقرنصات فقد استخدمت تشكيلاتها المعمارية بدلاياتها فى خناصر قبة الضريح ، وأما الشبابيك التى احاطتها النقوش المذهبة فهى غاية فى الشاعرية وقد نحتت بداخلها الستائر الجصية المفرغة ، وملئت بزجاج ملون زاه ، فى تصميمات متميزة وبهيجة . والإنطباع الذى تبعثه فينا مثل تلك الصياغات الفنية غالباً يكون الإحساس بكوننا وسط عالم سحرى بهيج ، يستحوذ على خيالنا ووجداننا . وقد وصلت هذه

العمارة إلى حد الكمال الفنى بدرجة مغالى فيها ، وأوضح دليل على ذلك هو المعالجة بالنتوءات الهندسية التى تزين القبة من الخارج والتى توجت مؤخرة البناء . ورغم ذلك فإن مثل هذه العمائر تمثل فى الواقع ذروة التطور فى أسلوب لم يكن فى الوسع المضى به أكثر من ذلك دون حدوث طفرة وتغيير .

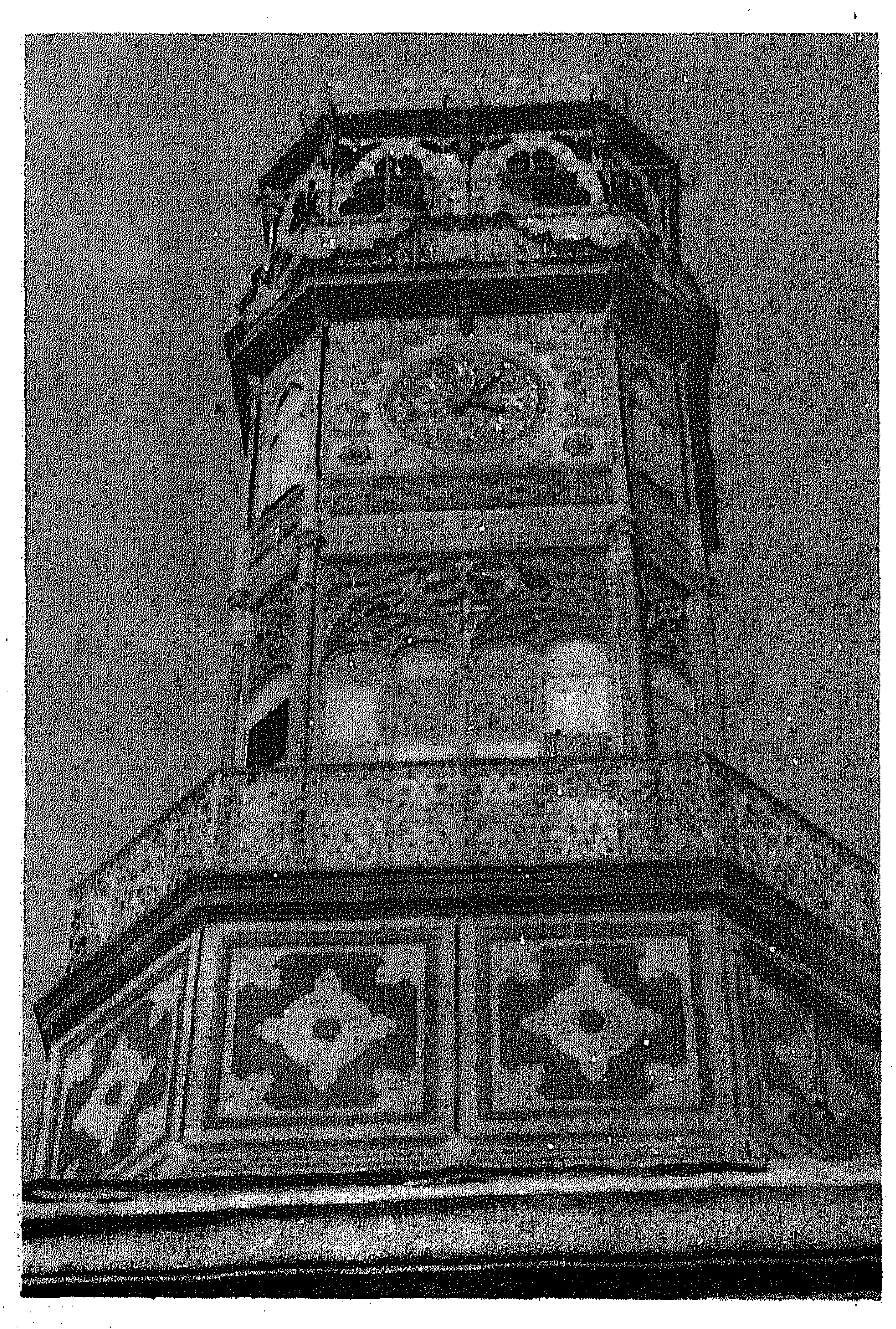
أما مسجد « سليمان » فى القلعة (٩٣٤هـ) (١٥٢٨م) فقد شيد بإسلوب جديد في العمارة الإسلامية في مصر (٣١) وقد ظهرت فيه عناصر بنائية متأثرة بالعمارة في القسطنطينية والتى كانت فى أساسها متأثرة بنماذج بيزنطية . وكان « محمد على » قد عهد إلى المعمارى التركى « يوسف بشتاق » بوضع تصميم لمسجده وضريحه بالقلعة . وقد اقتبس تخطيطه حينئذ ، مع تحويرات طفيفة من مسجد « السلطان أحمد » باستانبول ، وأيضاً حدث ذلك فى الواجهات ، وشكل المنارات وكان موقعه متميزاً وجميلاً ، حيث يشرف على القاهرة . وتطل من على الواجهة الغربية للبناء منارتان رشيقتان اسطوانيتان الشكل ، وقبة جميلة . كما اتخذ تخطيط المسجد شكلاً مستطيلاً ، وقد بنى الصحن المكشوف لفناء كبير تتوسطه الميضأة ، وحوله أربعة أروقة من العقود المحمولة على الأعمدة وتحمل قباباً صغيرة منقوشة من الداخل ، وتكسيها الصفائح من الرصاص من الخارج فى الجانب الغربى ، أما الجانب الشرقى ففيه إيوان الصلاة على هيئة مربعة ، يعلو وسطه قبة ضخمة تحملها أربعة عقود كبيرة ترتكز على أربع دعائم ، يحوطها أربعة أنصاف قباب ، والنصف الخامس يغطى بروز المحراب عدا أربعة أخرى صغيرة أنشئت فى أركان سقف المسجد ، وبدائر المسجد من أسفل شبابيك كتبت على أعتابها من الداخل أبيات من قصيدة « البردة »، وباطن القبة ملون ومذهب بمناظر من الطبيعة . وقد نحت المحراب من



* الميضأة تتوسط الصحن المكشوف
وتعلوها قبة فى جامع محمد على .

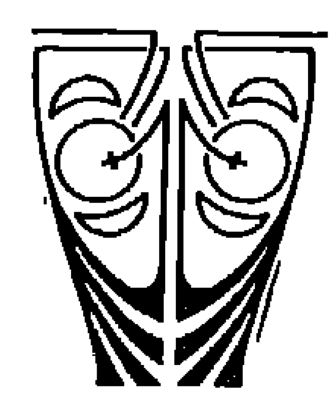


* جامع محمد على بالقلعة .



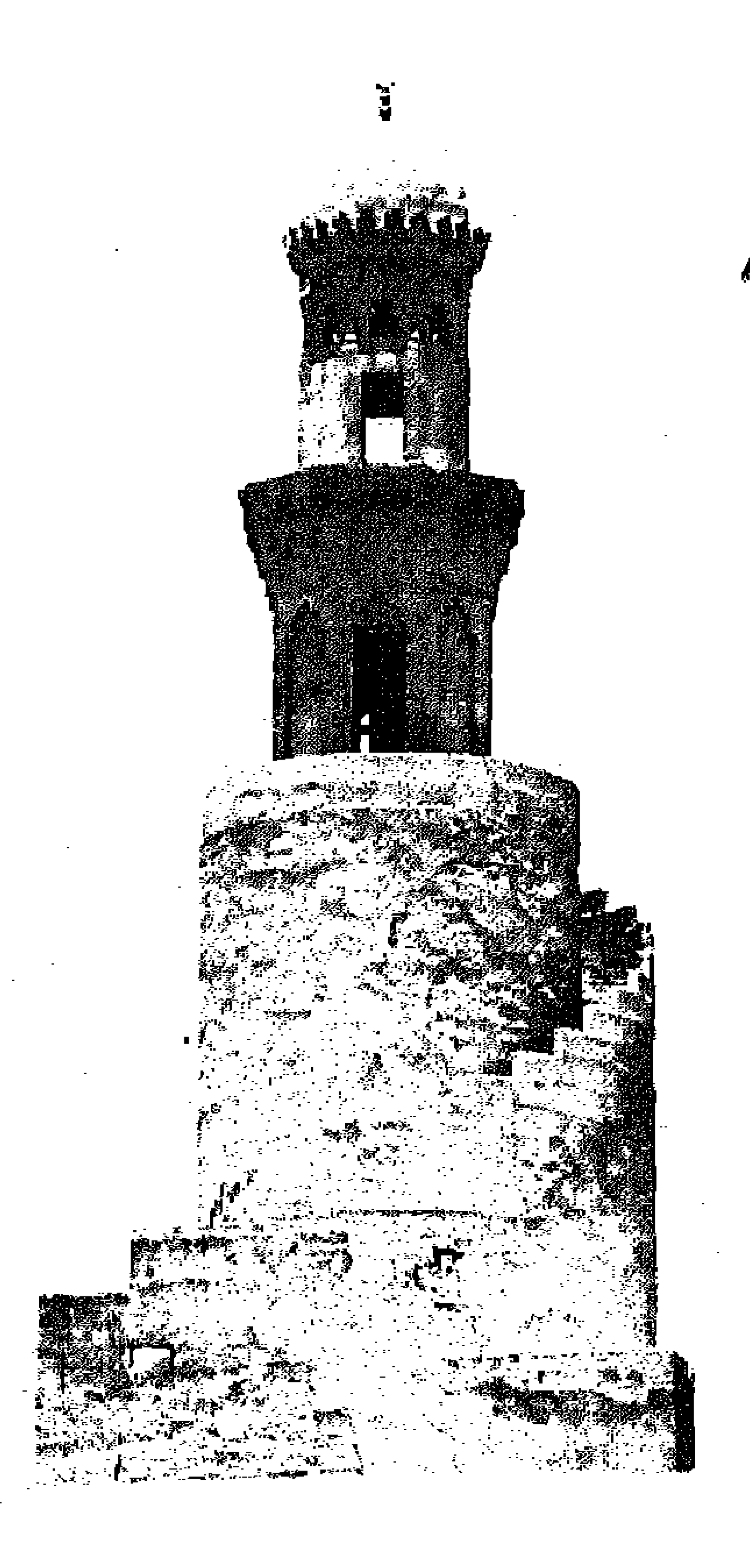
* برج الساعة يطل على الصحن
المكشوف فى مسجد محمد على .

رخام الألبستر ، والمنبر محلى بنقوش مذهبة . وقد زينت القباب وأنصافها من الداخل بزخارف بارزة مذهبة، قوامها التزهيرات والأهله ، وعناقيد عنب بوحدات مكررة من الزخارف العربية من النوعية التى انتشرت فى تركيا فى القرن الثامن عشر الميلادى .



٣ – المآذن والقباب فى عمارة المساجد .

منذ الآذان الأول لبلال من فوق موقع مرتفع ، بغرض وصول نداء الصلاة إلى اسماع أكبر عدد من المصلين ، نشأت الحاجة إلى المآذن ، وحظيت بناياتها برعاية المسلمين ، فكادت أن تصبح رمزاً للعقيدة الإسلامية ، وظهرت الأساليب المتنوعة فى طرز تشييدها ، وقد نشأت فى بداية الأمر فى العصر الأموى فى دمشق ، متشابهة مع النماذج الوثنية من أبراج المعابد ، التى سادت سوريا قبل الفتح الإسلامى . وفى مصر قد أمر الخليفة معاوية واليه فيها بتشييد مآذن أربع لجامع عمرو بالفسطاط ، بغرض النداء على الصلاة من فوقها ، بدلا من استخدام الناقوس ، الذى ظل حتى عام ٦٧٣م وهى أيضا كانت تحاكى النماذج الشامية .



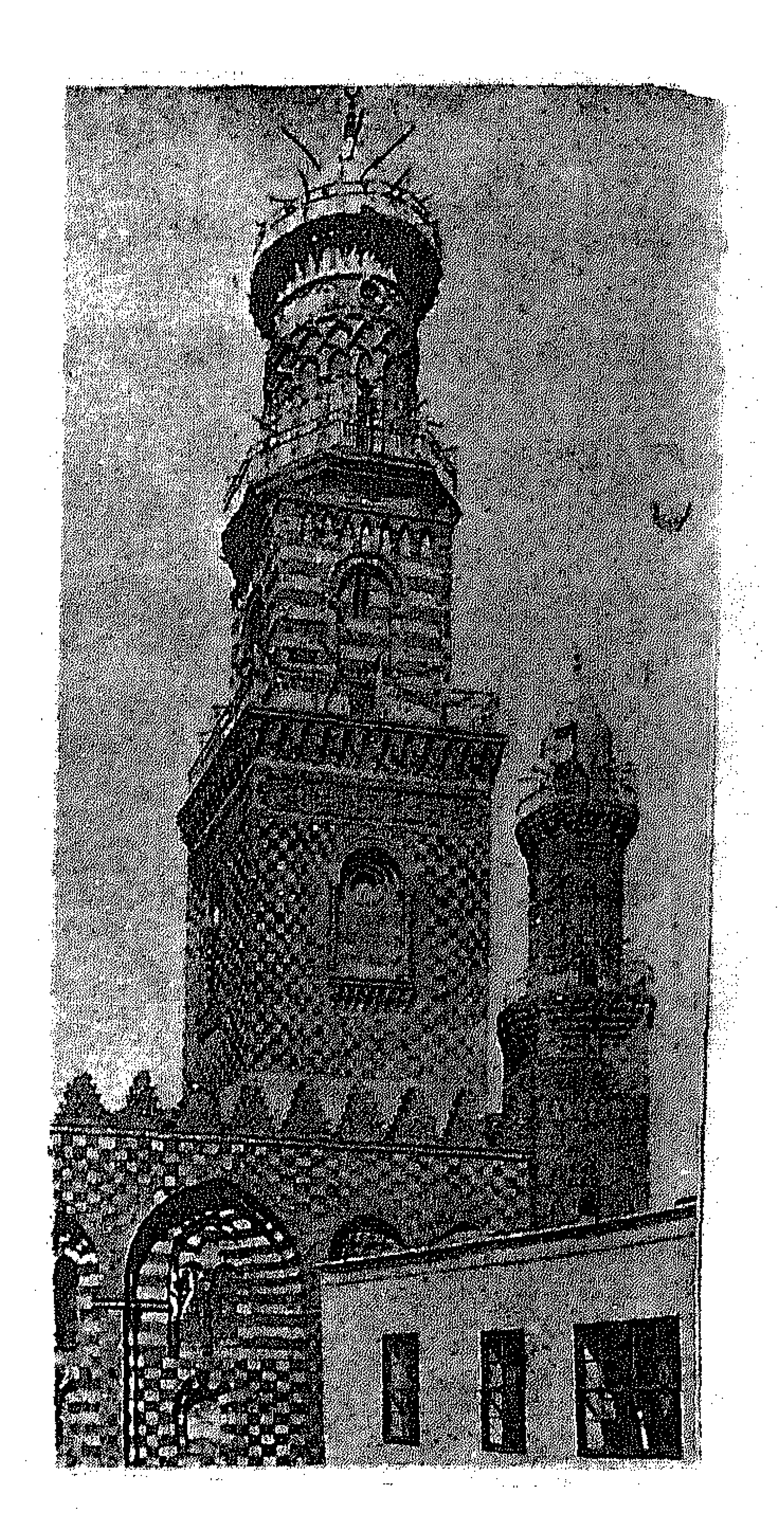
* مئذنة ابن طولون (٢٦٥ هـ) ، الطابق العلوى بناه السلطان لاجين (ق ٧ هـ) .

وأقدم المآذن التى تميزت بطراز أصيل هى مئذنة مسجد إبن طولون ، التى تقع خارج السور الخارجى فى الزيادة الشمالية الغربية ، وهى مربعة الشكل ولها ثلاثة طوابق ذات حجم متصاعد ، ودرجهـا خارجى ، يذكرنا بمئذنة « سامراء الملوية » ، التى تقع أيضا خارج المنطقة المسـورة من المسجـد الكبير فى سـامراء (٣٢) وهى دائرية ذات منحدر لولبى من الخارج يصل إلى القمة ، وهى بدورها مقتبسة من الزيقورات الفارسية . أما البدن الضخم المتعامد الأضلاع ففيه أثر من طريقة بناء المآذن المغربية ، غير أن المئذنة الطولونية ، وبكل الإعتبارات التصميمية تعد متميزة ومبتكرة . فالدرج فى مئذنة إبن طولـــون حول الشكل الإسطوانى ، وبعد القاعدة المربعة يؤدى إلى طابقين مثمنين ، تتوسطهما شرفة يصلها ببدن المئذنة المقرنصات (٣٣) ، أما حينما شيدت القاهرة غرب الفسطاط كعاصمة لدولة الفاطميين (٣٤) التى استمرت قرنين ، حتى عام ١١٧١م ، حيث أصبحت القاهرة حينذاك مركزاً للإسلام وعاصمة عالمية قد تألق نجمها .

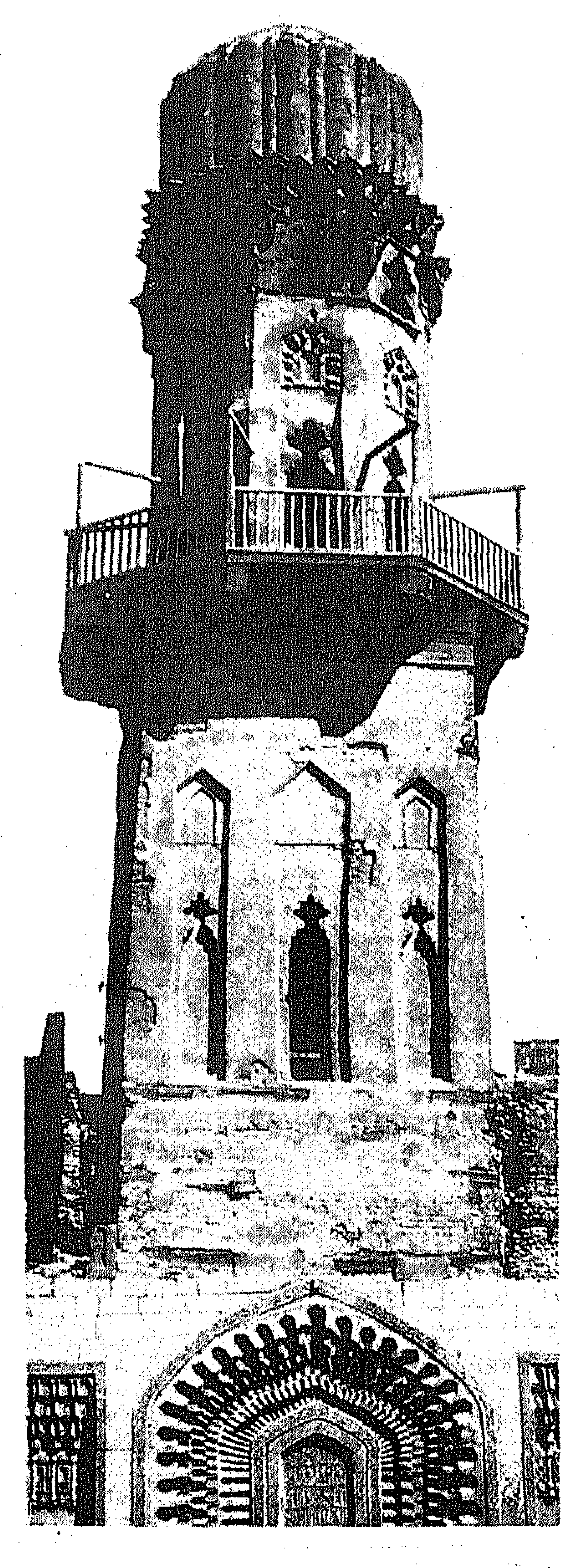
وعندما أقيم المسجد الأزهر فى القرن الثانى عشر الميلادى ، كان فى عمارته تأثيرات متطورة عن عمارة إبن طولون ، فهما يجمعان بين البساطة والضخامة والجمال . أما مئذنة الجيوشى فأهميتها تكمن فى كونها أقدم مئذنة من طراز مآذن المبخرة . وهى تتكون من قاعدة مربعة ، تعلوها غرفة مشطوفة الأركان ، ويتوج السطح العلوى لقاعدتها صفان من المقرنصات . على هيئة أفريز مزدوج ، يدور حول نهاية الطابق الأول ، وقد أنجز بروزه هيئة الشرفة ، أو فاصلا بين الطابقين للمئذنة . والمقرنصات هنا تبدو منكمشة كالخلايا ، ونجد وظيفة المقرنصات فى هذه المئذنة تقوم بحمل سياج الشرفة الوحيدة بها ، على البدن المربع .

أما المقرنصات فى المئذنة ، التى أقيمت على البرج الشمالى ، من الواجهة الغربية ، لمسجد الحاكم بأمر الله ، فقد اصطفت فى تشكيل بديع ، بين الجزء المثمن فى بدن المئذنة ، والجزء المضلع منها . ولما كانت الفتحات تتخلل ذلك التشكيل من المقرنصات ، لذا ظهرت المئذنة على هيئة نبات الصبار. وتتميز عمارة المآذن فى العصر الأيوبى بتحول القاعدة المربعة فى المئذنة إلى الشكل المثمن ، بحيث ينشأ القطاع الأول من البدن حتى الشرفة الأولى ثُمانياً ، ثم يليه شكل مثمن أخر أو دائرى ، وينتهى شكل المئذنة بقبة صغيرة ، ومن أمثلة هذا العصر مئذنة « فاطمة خاتون » ومئذنة مدرسة الصالح نجم الدين أيوب ، وفيهما استمرار للتقاليد المعمارية الفاطمية ، مع بعض التغييرات فى تطوير شكل المبخرة ، والزيادة فى استخدام المقرنصات ، وتتميز مئذنة الصالح أيوب بإرتفاع الطابق المثمن وتضاءل القاعدة المربعة . وقد ظهر على جوانب القاعدة المربعة كوات طولية معقودة تشبه المحاريب ، أما النموذج النهائى لتطور المآذن فكان يقام على قاعدة مربعة ، سرعان ما تتحول إلى الشكل الثمانى الأقل سمكاً ، فتصل بذلك إلى الشرفة الأولى ، ويلى ذلك بدن اسطوانى يشتمل على أعمدة لحمل الشرفة العليا ، وتتوج الشكل مبخرة ، وهكذا يمكن وصف طراز مثل هذه المآذن بأنها مربعة مثمنة مستديرة ، تنتهى بجوسق قائم بأعمدة . وغالبا ما يحلى كل ضلع من أضلاع الجزء المثمن محراب صغير مزود بأعمدة ، وتعالج الأسطح الخارجية بالنقوش الزخرفية . واستخدمت تكوينات معمارية من المقرنصات لتحمل الشرفات ، كما فى مئذنة جامع قايتباى (١٤٧٢) وفيها استبدلت الخوذة المضلعة بجوسق على أعمدة تتوجه القبة البصلية ذات النهاية المدببة ، وظهرت بها النقوش الكتابية فى الطابق الأول ، والحنيات المحاطة بالأشكال النباتية فى

الطابق الثانى . أما النوافذ فى مثل هذه المآذن فتقوم بوظيفة الإنارة فى السلم الحلزونى داخل بدن المئذنة ، وقد امتازت المئذنة المملوكية (٣٥) برشاقتها وجمال نسقها .

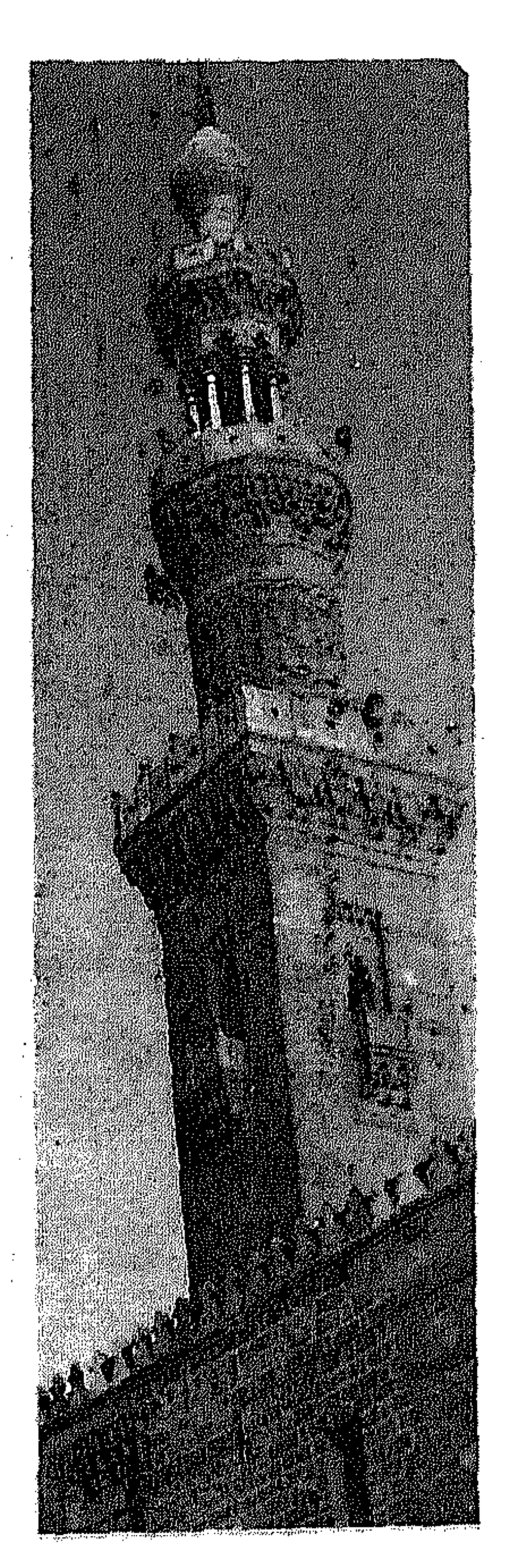


* مئذنة قلاوون (ق ٧ هـ) .



* مئذنة ضريح الصالح أيوب (ق ٧ هـ) .

وفى حى الجمالية ومن جامع السلطان قلاوون تطل أضخم مئذنة بنيت فى مصر ، فكأنها مبنى مستقل بذاته ، بها تأثيرات من الطراز الذى انتشر فى المغرب ، وخاصة فى شكل الصياغة المعمارية للبدن المربعى الضخم ، وتشتمل المئذنة على شرفتين وتنتهى بجوسق ضخم تغطيه عمامة ، أما التأثيرات الأندلسية



* مئذنة برقوق (ق ٩ هـ) .

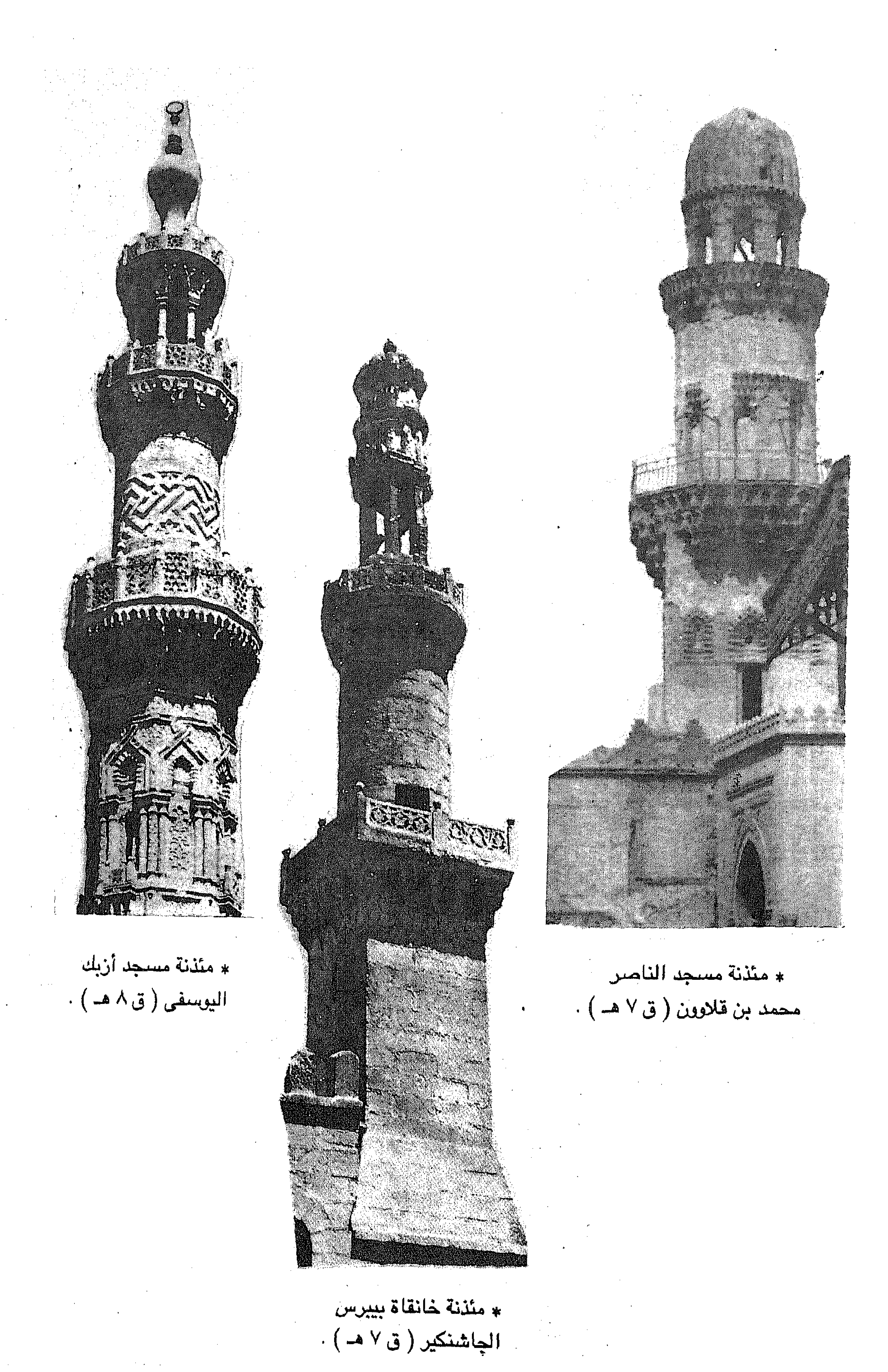


* مئذنة مدرسة السلطان الغورى (ق ١٠ هـ) وهى متعددة القمم.

فتتضح خاصة فى إفريز المقرنصات أعلى القاعدة المربعة ، وأيضا فى العقود التى اتخذت شكل حدوة الفرس ، وهو عقد يتألف من قطاع دائرى أكبر من نصف دائرة . وهكذا ظهرت المقرنصات أيضا ، فى مئذنة مدرسة المنصور قلاوون ، على قاعدتها المربعة عبارة عن إفريز من العقود المتجاورة والمتشابكة ، فيما يشبه المقرنصات فى مئذنة جامع أشبيلية بإسبانيا . وتقع على كل جانب من جوانب البدن المربعى للمئذنة ، وجاءت هندسة المبانى ، وزخرفتها ونحتها فى عصر المماليك آية فى صناعة البناء ، وآية من الفن الجميل ، فلها نقوش رقيقة إستخدمت فى صياغتها زخارف التوريق العربية ، بطريقة ليس لها مثيل فى أى فن آخر غير العمارة المملوكية ، تسحر نظر المتأمل وتستحوذ على مخيلته .

وفى القاهرة مئذنة عالية فريدة بين مآذنها أقامها السلطان الغورى ، آخر السلاطين الشراكسه عام ٩٢٠هـ (١٥١٤م) ، تعلو الرواق الغربى للجامع الأزهر تنتهى برأسين ، ويتكون بدنها العلوى من ستة عشر ضلعاً ، وقد كسيت بالقاشانى فى أجزاء منها . وهناك أيضا مئذنة جميلة قمتها مزدوجة ، أقامهـا « قانى باى الرماح » (اميرآخور) ، أما المئذنتان فى مسجد برقوق فهما متشابهتان ، وتتكون كل منهما من قاعدة مربعة يعلوها شرفة محلاة بمقرنصات ، تعلوها أسطوانة تحمل شرفة مستديرة ، يليها جوسق يحمل شرفة ، أما تاج المئذنة فهو على شكل البصلة .

والمئذنة فى الطراز التركى اسطوانية ممشوقة ونهايتها مخروطية محدبة وشاهقة ، تشبه شكل القلم الرصاص ، ومن أبدع نماذج هذا الطراز مئذنتا جامع محمد على بالقلعة . ولذا فالشكل المتصاعد لقطر بدن المئذنة تدريجيا ، كلما اتجهنا فى الفضاء السماوى ، يعبر عن الرفعة والسمو فى العقيدة الإسلامية .

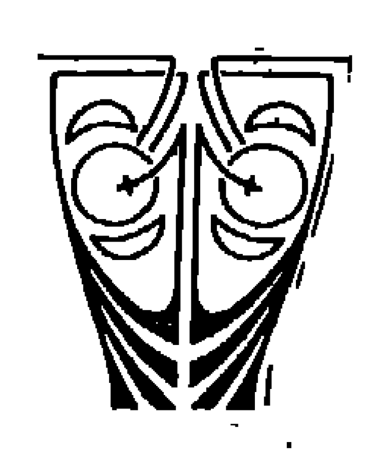


* مئذنة مسجد أزبك اليوسفى (ق ٨ هـ) .

* مئذنة خانقاة بيبرس الجاشنكير (ق ٧ هـ) .

* مئذنة مسجد الناصر محمد بن قلاوون (ق ٧ هـ) .

وهكذا تنوعت أحجام المآذن من أشكال إسطوانية وأخرى مكعبة أو مضلعة ، وزادت فى عدد طوابقها وإرتفاعها ، فبدت أكثر رشاقة ورفعة ، وتوجهت نهاياتها بقباب صغيرة غاية فى التنوع . وقد إنتشرت فى مصر الطرز المختلفة من المآذن التى عرفتها العمارة الإسلامية ، حتى اعتبرت القاهرة بحق مركزاً لمعظم أنواع هذه المآذن ، وعرفت "بمدينة الألف مئذنة " . وقد نجح المعمارى فى صياغتها محققة لوظيفتها الشعائرية ، ومتمتعة بقيمتها الجمالية التى تكمن فى وضعيتها الرأسية ، فى إتجاه بدنها الصاعد بشموخ نحو الفراغ السماوى ، وفى بهاء مظهرها الرشيق الحيوى فوق سطوح المساجد الساكنة المستقرة ، وهى تتباين مع أفقيتها ، فتكسب المبنى إنطباعا بالرفعة والجلال وهى تلاقى حدود الأرض بالسماء .



٤ – تطور نقوش القباب فى عمارة الأضرحة المصرية .

تتخذ القبة أشكالاً متنوعة تبعاً لنوع العقد الذى بنيت على أساسه ، فمنها قباب كروية أو مخروطية ، ومنها الشكل البصلى المعتاد فى العمارة المملوكية . ومن المرجح أن المسلمين قد استخدموا القباب كسقيفة ترمز إلى السماء ، من أجل تغطية أعلى محراب القبلة أو فوق أضرحة الأولياء الصالحين . وقبل الإسلام كانت قد استخدمت القباب فى العصور الساسانية ، ثم استخدمت بعد ذلك فى تغطية بازيليكا الكنائس البيزنطية ، لترمز أيضا إلى صورة الكون الكبير بحيث تتوسط أعلاها صورة المسيح / غير أنها كانت تبدو غالبا من الخارج تتكفئ على داخلها ، مما يجعل من استخدام الشكل الرشيق من المآذن ، بجانب القباب فى بناء المساجد ضرورة لإعادة الإتصال بعالم السماء ، بشكل متناسق وجميل ، بقدر ما هو ضرورة وظيفية للمناداة على الصلاة . غير أن إرتكاز القبة ذات المسقط الدائرى على أربع نقاط فقط لحجرة مربعة ، يترك أربع فجوات فى قاعدة القبة فارغة ، على شكل مثلثات ، مما ينتج عنه منظرا منفرا .. وقد دفع ذلك بالمعمارى المسلم إلى ابتداع أسلوب الخناصر المتدلية . وبتكرار تقسيم الخنصر إلى خناصر أصغر يخلق ما يسمى « بالمقرنصات » مما يعد عنصراً أساسياً مميزاً فى العمارة الإسلامية ، والصف من تلك المقرنصات يعرف بالحطة . وقد تنوعت المقرنصات فى العمارة الإسلامية التى إستخدمت بغرض تحقيق فكرة تجزئة الكتلة حتى أصبحت « دلايات » .

وكانت قد ارتبطت عمارة القباب فى مصر الإسلامية ببناء الأضرحة ، رغم أن

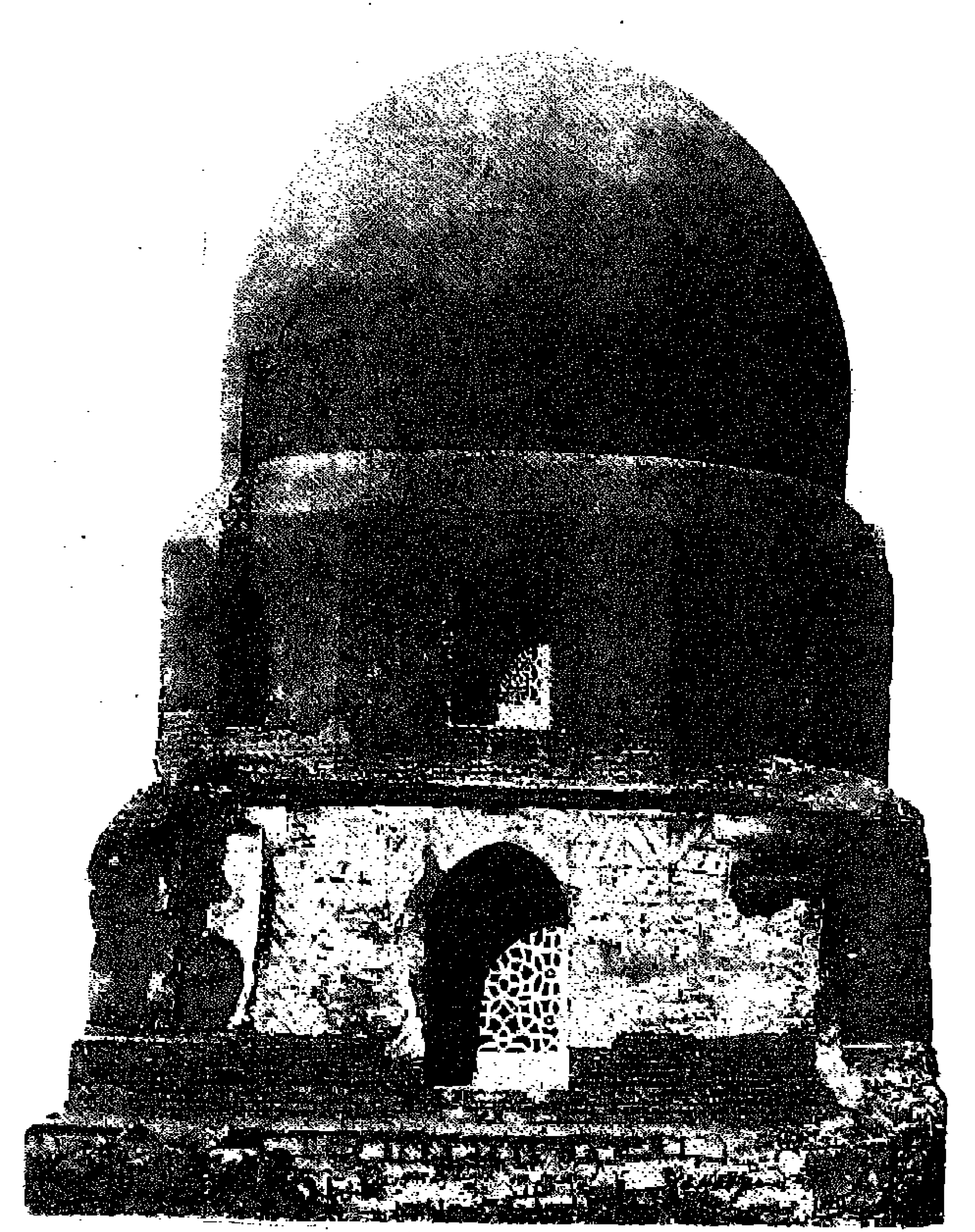
القبة كعنصر معمارى كان معروفاً لدى الساسانيين والأقباط ، ثم إستكمل عظمة طرزه فى النماذج البيزنطية . أما الأضرحة فلم تكن مألوفة فى بداية تطور أساليب العمارة الإسلامية ، لأسباب ترجع إلى بُعد العقيدة السنية عن محاولات تمييز قبور المسلمين بشواهد .

إن القبة وهى نموذج فى التشكيل المعمارى يرمز إلى السماء ، قد نشأت بطرزها فى مصر الإسلامية فريدة وأصيلة ، عندما إستخـدمت فى تغطية الميضأة ، التى كانت تقام غالباً وسط المساجد المكشوفة ، وعندما غطت المحاريب أو انشئت فوق رواق القبلة ، فقد امتازت مثل هذه القباب بإرتفاعها ، وبتناسق زخرفة سطوحها .

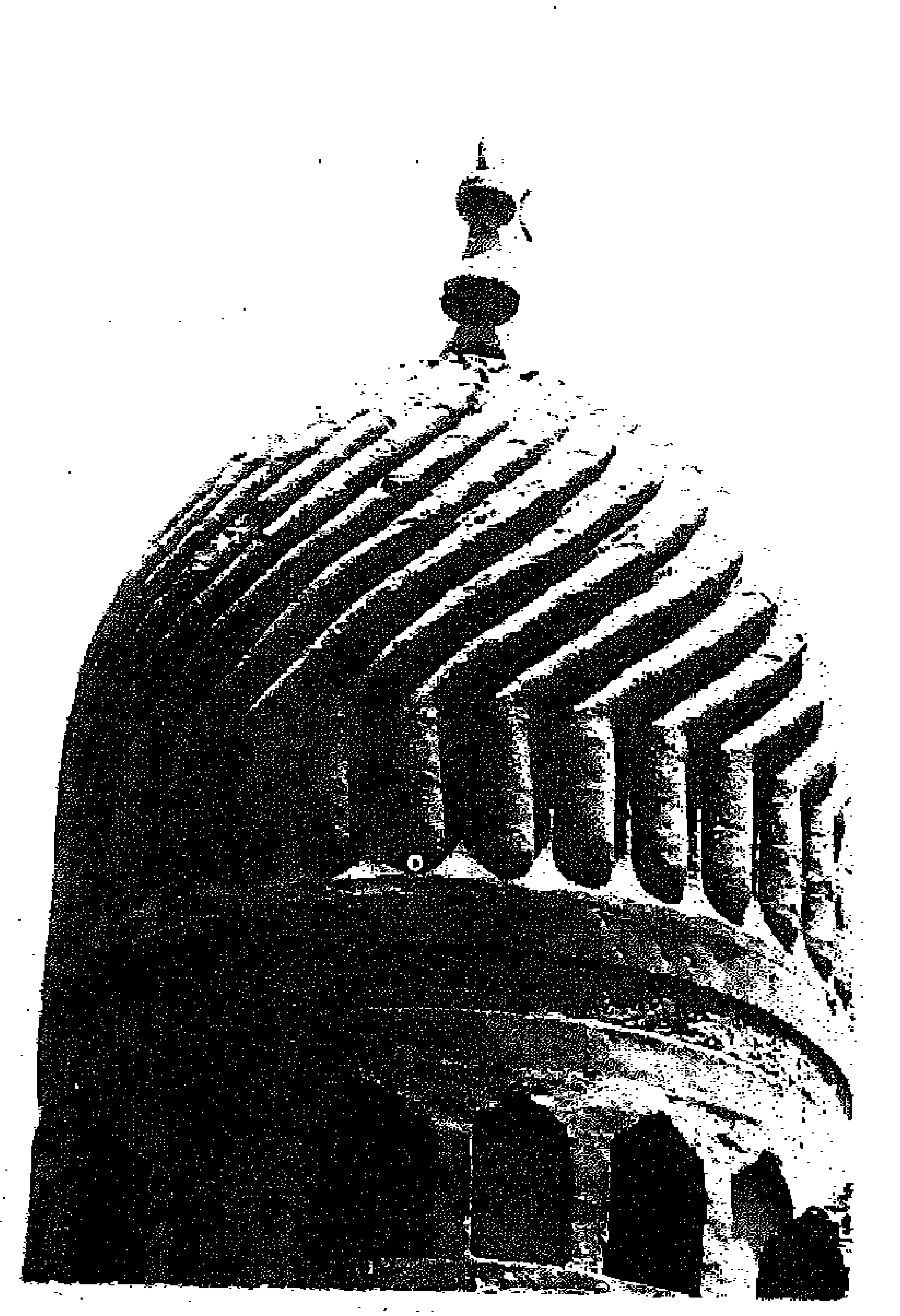
وكانت قد تطورت فى مصر المقومات الأساسية من أجل صياغة أسلوب الفن الإسلامى المتميز . فمنذ أن صعد ذلك الإسلوب أولى درجات سلمه ، فى قصور وحدائق مدينة القطائع - عاصمة مصر فى عهد الطولونيين - تتابعت بعدئذ الإنجازات الرائعة حيث طالعتنا بها قاهرة المعز لدين الله .

هكـذا تحـددت معـالم الفن الإسـلامى المصـرى الأصيـل ، الذى عرف « بالفاطمى » وظل مزدهراً قرابة ثلاثة قرون ، وفى عصر الفاطميين أنشىء العديد من الأضرحة ، منها ضريح « بدر الجمالى » أمير الجيوش ، وبنيت المشاهد التى تقام فوق الأضرحة لأهل البيت ، من الأوليـاء المدفونين فى مصر . وقد حازت مثل هذه الأماكن على مشاعر المصريين وتوقيرهم وودهم ، يزورونها تلمساً للبركة ، ومايزال الناس يترددون عليها . ومن بين هذه الأماكن مقام السيدة رقية ، والسيدة زينب ، ومقام سيدنا الحسين ، حيث بنيت القباب فوق الضريح ، فأصبحت هى مايميز مثل هذه الأضرحة ، عن غيرها من المنشآت حتى

أن صارت كلمة قبة إسماً للضريح كله . وكان المسلمون يرتفعون ببناء قبابهم ويزخرفون سطوحها فتكتسب هيئة مهيبة وجليلة ، أما الزخارف ذات الصيغ النباتية والأشكال الهندسية فقد نقشت على سطوح مثل هذه النماذج من القباب فجردتها من مظهرها الذى يوحى بالثقل .



* القبة التى تعلو المجاز أمام المحراب بجامع الحاكم بأمر الله .



* قبة أتيمش البجاس ، بالدرب الأحمر ، العصر المملوكى .

هكذا فى مصر كانت قد تطورت القباب ومقرنصاتها فى العصر الفاطمى (٣٥٨ - ٥٦٧ هـ) (٩٦٩ - ١١٧١م) أما القبة التى تقع فى الجانب الشرقى من رواق القبلة فى مسجد الحاكم وهو مسجد يشتمل على صحن كبير ، وواجهة من الآجر ، ففى هذه القبة نلاحظ منطقة الإنتقال من المربع إلى الدائرة وهى محمولة على رقبة مثمنة ، إنها حقا قبة رائعـــة النسب . وهنـاك قبتا بوابتى الفتوح

وزويلة ، أما أشهر القباب فى العصر الأيوبـى (٥٦٧ - ٦٤٨هـ) (١١٧١ - ١٢٥٠م) فهى تلك التى أنشأها السلطان الملك الكامل (٦٠٨هـ - ١٢١١م) فوق المقبرة التى تضم رفات الإمام الشافعى (٣٦) ، وهى قبة خشبية مغلفة بصفائح القصدير ، ومنشأة على قاعدة مربعة ، وتنتهى هذه القاعدة بشرافات ، أسفلها محاريب لعقود محدبة . والقبة من الداخل محلاة بمقرنصات قوامها ثلاثة صفوف من الحنيات المخوصة ، من النوع الذى يحول أركان المربع ويقربه من الشكل الدائرى لرقبة القبة ، والحطة السفلية تتكون فيها من خمسة مقرنصات ، أما الحطة الأخيرة فهى ثلاثية المقرنص وتتوسطها حطة قوامها سبعة صفوف . وفى بطن القبة أشرطة من النقوش الجصية والكتابات المحفورة بالخط الكـوفى والنسخ . وقد عنى الأيوبيون هنا بإسلوب النقش ذى الزخارف الهندسية والنباتية والذى يتميز بالدقة .

إنه من الصعب بناء قبة على حجرة مربعة المسقط ، حيث أنها لن ترتكز بقاعدتها الدائرية على أربع نقاط إرتكاز فقط ، وإذا حدث وبنيت ، فسوف تترك أربع فجوات مثلثة الشكل فارغة ، مما سيعكس منظرا متنافرا من الداخل ، نتج عن العلاقة بين الجدران المربعة ، والقبة ذات القاعدة المسديرة . هذه المشكلة دفعت المعمارى البحث عما يعيد إلى العلاقات بين العناصر المعمارية منطقها الإنشائى الملائم .

هكذا نجد المهمة الإنشائية للمقرنصات تنحصر فى عملية تحويل السطوح المربعة تدريجيا إلى الشكل الدائرى أو المثمن . وذلك يحدث عندما يتحول الركن فى منطقة التعامد ، فى الحجرة المربعة ، إلى شكل القوس ، الذى يرتكز عليه ربع دائرة من الحافة السفلى لقبة . فبخطوط المقرنصـات ومسطحاتهـا تحققت

الملائمة ، حيث إمتلأت الفراغات المثلثة الشكل ، فى الأركان الأربعة للحجرة - فيما بين الجدران وقاعدة القبة ، بكتل من مثلثات كروية .

وكانت القبة ذات الطراز البيزنطى ، بخناصرها المتدلية Pendentives بحيث تكون قاعدتها خارج مربع الحجرة ، ونصف قطرها هو نفس قطر مربع الحجرة ، وبهذه الطريقة تمس قاعدتها الجدران عند الأركان ، مما يستلزم حذف الأجزاء البارزة عن كرة القبة ، خارج أسطح جدران الحجرة ، وذلك مايحول القاعدة المستديرة إلى مربعة .

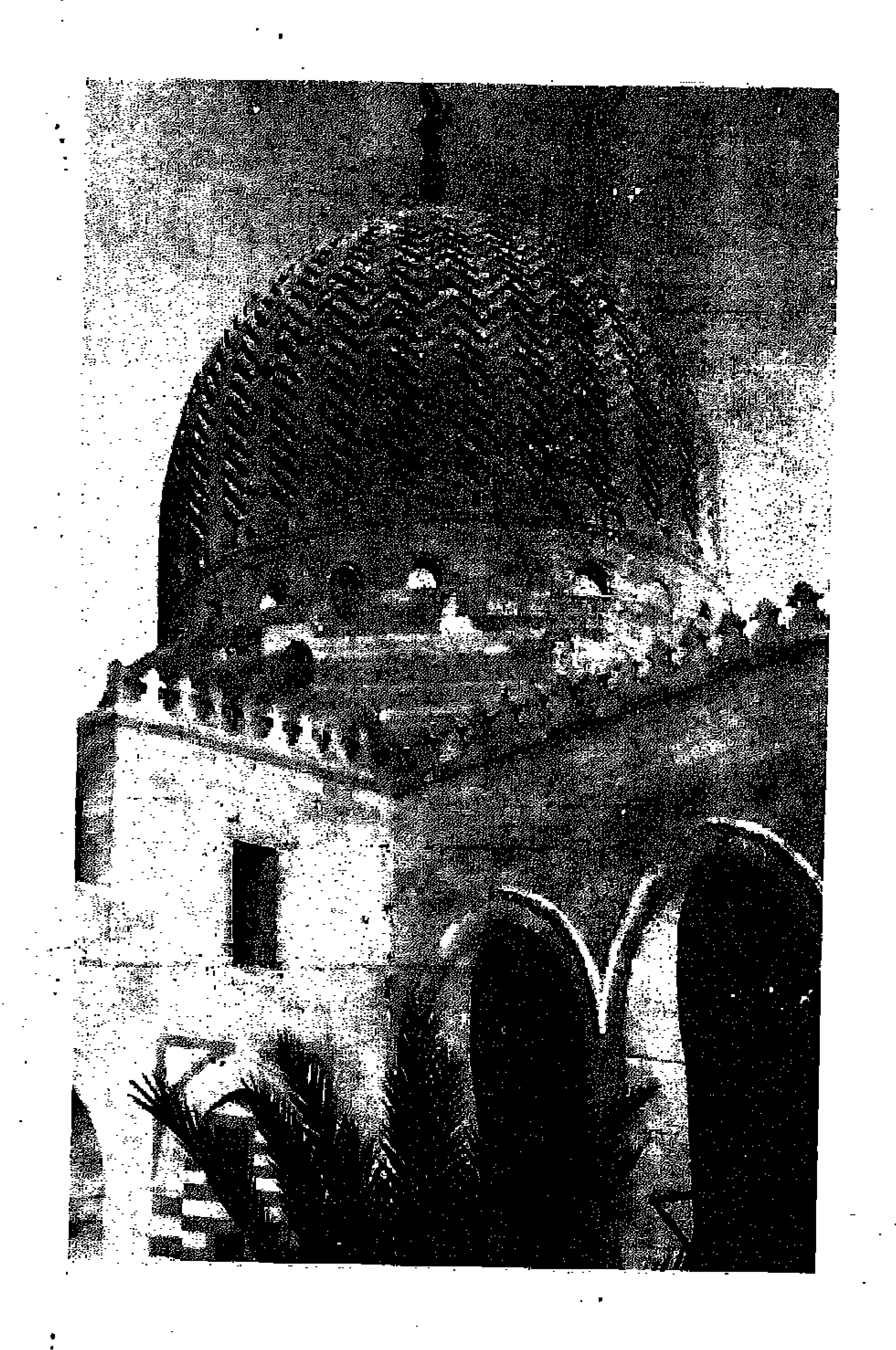
أما طريقة بناء القباب التى اتبعت فى العمارة الإسلامية فى معظم المساجد أعلى القبلة ، أو فوق أضرحة الأولياء ، فكانت على الطراز الساسانى الذى يستلزم الخناصر المعقودة squinches ، من أجل أن تملأ بحناياها الفراغ الداخلى ، بين الجدران المربعة وقاعدة القبة ، وذلك بتحول المربع إلى مثمن بواسطة تلك الخناصر ، فيمكن إستقبال قاعدة القبة المستديرة .

وبإمكاننا الإستعاضة عن إستخدام الخناصر فى بناء القباب على حجرة مربعة ، وذلك بتحويل نصف كرة القبة كله ، إلى نصف كرة مثمنة المقطع ، بفضل إنشاء المقرنصات من نوع الهوابط المدلاة من السقف ، فى فراغ القبة ، بحيث تكون أكتافها ودرجاتها مائلة بزاوية ٤٥° ومضاعفاتها ، بالنسبة للمستوى الرأسى ، بحيث يراعى مناسبة إنحناء الأكتاف والدرج فى شكل المقرنص ، فى علاقته بالقطاع الجانبى للقبة ذاتها .

هذا وقد بلغت عمارة القباب ونقوشها أوج إزدهارها فى العصر المملوكى الزاخر بنماذجه الجميلة الرائعة . وقد ظل أسلوب التضليع ، النموذج السائد فى نقوش القباب الفاطمية ، إلى أن جاء عصر المماليك ، وفى هذا الإسلوب تتناوب التضليعات المحدبة مع أخرى مقعرة ، فى إيقاع متوازن وبتناسب شكلى جميل ،

رغم الإحساس بالضخامة الصرحية ، ذلك ماتكشف عنه نقوش قبـــة « تنكربغا » (١٣٦٢ م - ٧٦٤ هـ) بإسلوبها فى التضليع ، الذى إتسم بالميل مما أضفى إحساساً بحركة دائرية ، فيها لم تعد الضلوع أجزاء كروية منحنية ومقعرة من الداخل ، كوظيفة تحتمها الأساليب المعمارية ، وإنما كانت مصمتة مما جعلها مجرد زخرفة ونقوش . أما أسلوب النحت القليل البروز للتعرجات الزجزاجية ، والذى يأخذ فى الضيق فى إتجاه أعلى القبة ، فكان بالطبع يتلاءم مع التناقص التصاعدى لسطح القبة ، فـإن النمـــوذج الذى يمثله هو قبة السلطان برسباى (١٣٣٢ م - ٨٣٥ هـ) وقد استخدم نفس الإسلوب فى زخرفة القبتين ، على جانبى إيـوان الصـــلاة فـوق (خانقـاه)(٣٧) السلطــان « فـرج بن برقـوق » (٧٨٦ - ٧٨٨ هـ) (١٣٨٤ - ١٣٨٦ م) ، بقرافة المماليك ، فوق الواجهة الشرقية لمسجده يزينها من الخارج الخطوط البارزة الزجزاجية المحفورة فى الحجر . أما من الداخل فمنقوشة بخطوط كتابية جميلة ، وزخارف وتوريقات نباتية متنوعة وبديعة ، مع الأشكال الهندسية فى هيئة حلقات متتالية . وقد إندمجت هذه الزخارف مع التشكيلات المعمارية للمقرنصات فى الخناصر وفتحات النوافذ الموزعة ، توزيعاً هندسياً فى تجويف القبة الرائعة ، أما الشكل الهنـدسى الذى نفذ فى قبة ضريح « برسباى » (١٤٣٢ م - ٨٣٥ هـ) فهو ماعرف « بالنمط النجمى » وفيه تتشـابك أشرطة بطريقة هندسية غاية فى الإبداع لها إيقاع جذاب ، عندما تقوم بصياغة مثل هذه الأشكال النجمية .

وهناك قباب إستخدم فى تزيين سطوحها نمط من زخارف نباتية تتميز بالمرونة ، صيغت أشكاله من غصون متموجة ومحاليق وأوراق مزدوجة ، تتسلق لأعلى بإحكام وتوازن . وقد تلاءم هذا الأسلوب تماماً مع التناقص العلوى للقبة.



* قبة خانقاة السلطان فرج بن برقوق .

وكان أول تطور لإستخدامات الزخارف ذات التوريق لتفريعات نباتية رشيقة ، تمتد وتجرى فى إتجاهات مختلفة تتقاطع بعضها مع بعض ، فقد ظهر فى مسجد الحاكم (٩٩٠ - ١٠١٢ هـ) ، وهو نموذج متقن ورائع من أعمال النقش الحجرى ونفس الأسلوب نجده قد استخدم فى قبة عبد الله للنوفى (١٤٧٤ م) فبدا جذاباً ، وقد تجاورت مع قبة قايتباى .

كانت الزخارف الهندسية قد تطورت تطوراً كبيراً خلال العصور الوسطى الإسلامية ، وإتخذت طابعاً مميزاً ، بعد أن شغف بها الفنان المسلم فظهرت بشائر أسلوب زخارفها فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) - ذلك النوع من الزخارف الذى يعد بحق من المبتكرات الفنية المتطورة للفنانين العرب المسلمين (٣٨) وفى عماوة المسجد الأموى بدمشق (٨٨ - ٩٦) هجرية (٧٠٦

- ٧١٤ ميلادية) رأينا الزخارف الهندسية ، التى تتضمن أشكال الطبق النجمى ، ممثلة فى عمارته ، عبارة عن دوائر متقاطعة ومتداخلة ، تحوى على أشكال نجمية برؤوس ثمانية . أما أشكال النجوم السداسية فقد شوهدت نماذج لها ، فى الستائر الجصية لنوافذ فى قصر « خربة المفجر » ، نشأت عن تداخل دوائر متساوية تقاطعت مع خطوط أخرى . وفى مصر تطور ذلك الأسلوب الزخرفى الهندسى ، الذى تشكله الوحدات ذات الأشكال النجمية ، منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، وتدل أعمال النقش فى المسجد الطولونى - الذى بنى فى سنة ٢٦٥ هجرية (٨٧٩ ميلادية) على المكانة المرموقة ، التى اتخذتها مثل هذه الزخارف النجمية فى العصر الطولونى فى مصر . وقد تطورت فى العصر الفاطمى (٣٥٨ - ٥٦٧ هجرية) (٩٦٩ - ١١٧١ ميلادية) ، وخاصة مانراه فى مساجد الأزهر ، والحاكم ، والأقمر ، من نماذج غاية فى التنوع والإتقان فى أشكالها ، والطريقة التى تتراكب بها . وكانت هذه الأشكال تنطوى على دوائر وأقطار تقاطعت مع خطوط أخرى ، فكونت الأشكال الهندسية التى تعرف « بالأطباق النجمية » . أما طريقة إنجاز مثل هذه الزخارف فيبدأ برسم جزء من الوحدة الزخرفية ، ثم يكرر هذا الجزء عدة مرات فتتكون « وحدة زخرفية كاملة » ، ومن ثم تكرر هذه الوحدة الزخرفية فى المساحة التى نريد ملأها بالزخرفة ، ويطلق الآن على هذه الوحدة الزخرفية إسم « المربع الزخرفى » الذى يسمى بأسماء مشتقة من النجمة ، أو المضلع الرئيسى فيه ، وهكذا الفنان يصب كل جهده فى ابتكار وحدات زخرفية أكثر تنوعاً وتعقيداً (٣٩) .

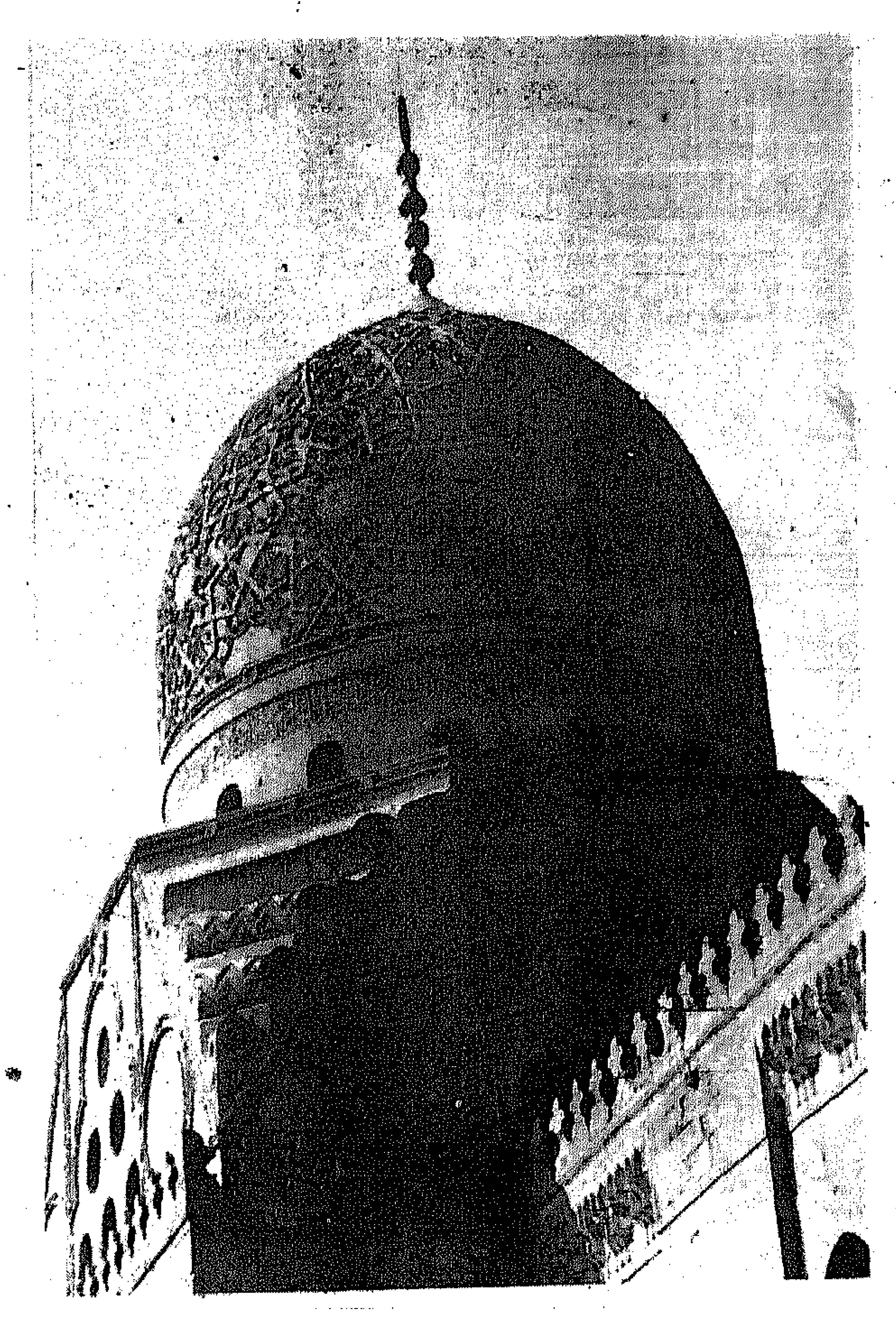
ويشاهد فى بغداد - فى المدرسة المستنصرية - نماذج من الزخارف التى ترجع إلى العصر العباسى ، يصل عددها حوالى عشرين نوعاً متميزاً ، من

الأشكال الهندسية المنتظمة ، أساسها الأشكال النجمية ، نفذت بأسلوب يعتمد على الحساب الدقيق ، ويعكس طابعاً إسلامياً .

وهكذا ومنذ البدايات الأولى لإزدهار الفكر الإسلامى ، وبالذات منذ القرن العاشر الميلادى ، وعلم « الأرقام » يحظى بالعناية والإهتمـــام ، فاحتلت عــلوم الهندسة والفلــك المكانـــة المرموقـــة ، وفقــاً للتقاليد الفيثاغورثية الإغريقية .. وظهرت كلمة « الجبر » فى رسالة الخوارزمى الشهيرة ، ووصف ابن سينا-الذى ولد عام ٩٨٠م - فلسفته عن الكون بدوائره السبع (الكواكب) ونلاحظ أن كل كوكب يناظر مربعاً .. ويتولد من هذه المربعات عدة تراكيب من التخطيطات ، وقد استخدمها الرسامون المسلمون على مدى زمن طويل ، ربما دام إلى عهد إنشاء قصر الحمراء بغرناطة (٤٠) . وقد استقى علماء الهندسة العرب قسطاً كبيراً من معارفهم من مؤلفات فيثاغورث ، واقليدس ، وأرسطو .

يمكن أن نستخلص ثلاثة أشكال رئيسية مما يشكل الحشوات التى استخدمت شكل الطبق النجمى ، وهى : ١- نجمة بثمانية رؤوس ، ويمكن مضاعفة عدد رؤوسها ، فمنها ماهو بإثنى عشر رأساً ، ومنها ما يتشكل من ستة عشر رأساً . ٢- البلوطة ، وتتوزع ثمانى أو اثنتى عشر منها فى الفراغات ، بين رؤوس النجمة . ٣- حشوة بشكل سداسى غير منتظمة بزوايا غير متساوية تسمى « كُنّدة » تشغل الفراغات بين الأشكال اللوزية ، بحيث تقع زاويتها الحادة بين اللوزات والنجمة ، ويكون عددها مساوياً لعدد اللوزات . ومن الضرورى هنا أن تكون نقطة المركز للنجمة هى ذاتها نقطة المركز لكافة الأشكال الهندسية المكونة للوحـــــدة الزخرفـية (الطبق النجمى) ، مما يؤكد خضوع عملية الرسم وتنفيذ هذه الأشكال الزخرفية لقواعد هندسية دقيقة (٤١) . وتحليل مثل هذه الزخارف الهندسية لايكشف عن الموهبة الطبيعية ، وعن رقى الشعور

بالجمال فحسب ، بل تنم أيضاً عن الإلمام بعلم الهندسة من الناحية النظرية والتطبيقية .



* قبة السلطان قايتباى (ق ٩ هـ) .

أما آية التناسق وجمال الزخرف فكان فى بناية قبة السلطان قايتباى (٨٧٩هـ - ١٤٧٤م) وهى صغيرة الحجم ونقوشها من الخارج . فقد جمعت زخارفها بين تشكيلات التوريق النباتية والنمط النجمى ، وقد اشتركا معا كعنصرين فى مركز واحد يعرف « بالجامة » - هذه الجامة تكونت بتسع شعب وهى بدورها تتمركز داخل نجمة ذات تسع شعب ، وكانت الجامة هى القطب الذي ينبثق منه كلا الأسلوبين ، وهنا بدت الزخارف على سطح القبة زاخرة بالوحدات بحيث لايظهر من الأرضية إلا مايسمح بفصل العناصر الزخرفية بعضها عن بعض ، ورغم إختلاف شكل الإسلوبين ، الهندسى والنباتى فى طريقة الأداء

وإتجاهات الحركة ، فإن مثل هذه الزخارف تتمتع بمظهر جمالى بديع لم يصل إلى تحقيقه أى نموذج آخر من نماذج الزخارف المعمارية . إن نمط الزخارف النباتية يوحى بأناقة ، وهو غالباً ينحت بدقة ، أما الخطوط الهندسية المستقيمة التى تشابكت معها ، فهى التى أعطت إنطباعات القوة التى تتوفر فى القباب، ذات الزخارف النباتية البحتة ، وأما التموجات والإنحناءات التى تمتعت بها العناصر النباتية ، فكانت تقوم بقدر ماتتمتع به من ليونة بتحقيق التوازن مع إحساس جاف ، قد نشأ عن طبيعة الخطوط الهندسية المستقيمة . وهناك الجامة وقد جردت من أى زخارف واكتسبت بروزاً قليلاً ، فإنها إستطاعت أن تستحوذ على نظر من يشاهدها .

وهنا تعد عملية التزاوج فى الفن الإسلامى قاعدة أساسية فى إنشاء الزخارف الهندسية ، تلك العملية التى تحقق الحركة الإيقاعية ، والمتمثلة فى الخروج من المركز والعودة إليه ، ومن الأشكال التى يمكن أن يطلق عليها « أشكال مركبة » ، ومايتشكل منها المربعات والأشكال السداسية ، إضافة إلى المثلثات المتساوية الأضلاع . ومن هنا أصبح المثمن المنجم وكذلك الشكل ذو النجمة السداسية ، والمؤلف من مثلثين داخل دائرة ، من أكثر الأشكال التى شغف بها الفنان المسلم ، حينما نزع إلى إستخدام إمكانات الخطوط الإستقامية

ويرجع الشكل المسدسى المنجم فى أصله إلى الهيئة التقليدية للنجمة التى تعرف « بخاتم سليمان » ، والتى يمكن تشكيلها من مثلثين متساويين الأضلاع ، ومتعاكسين فى الوضعية . أما وقد تطورت تلك التخطيطات ، فكانت تقترب من الأشكال الأكثر مرونة ، بحيث تقل فى أشكالها حدة الهندسية ، وقد نشأ عن ذلك شكل يقوم فى الغالب على فكرة إستخدام منحنيات رياضية لتنظيم العمل الفنى ،

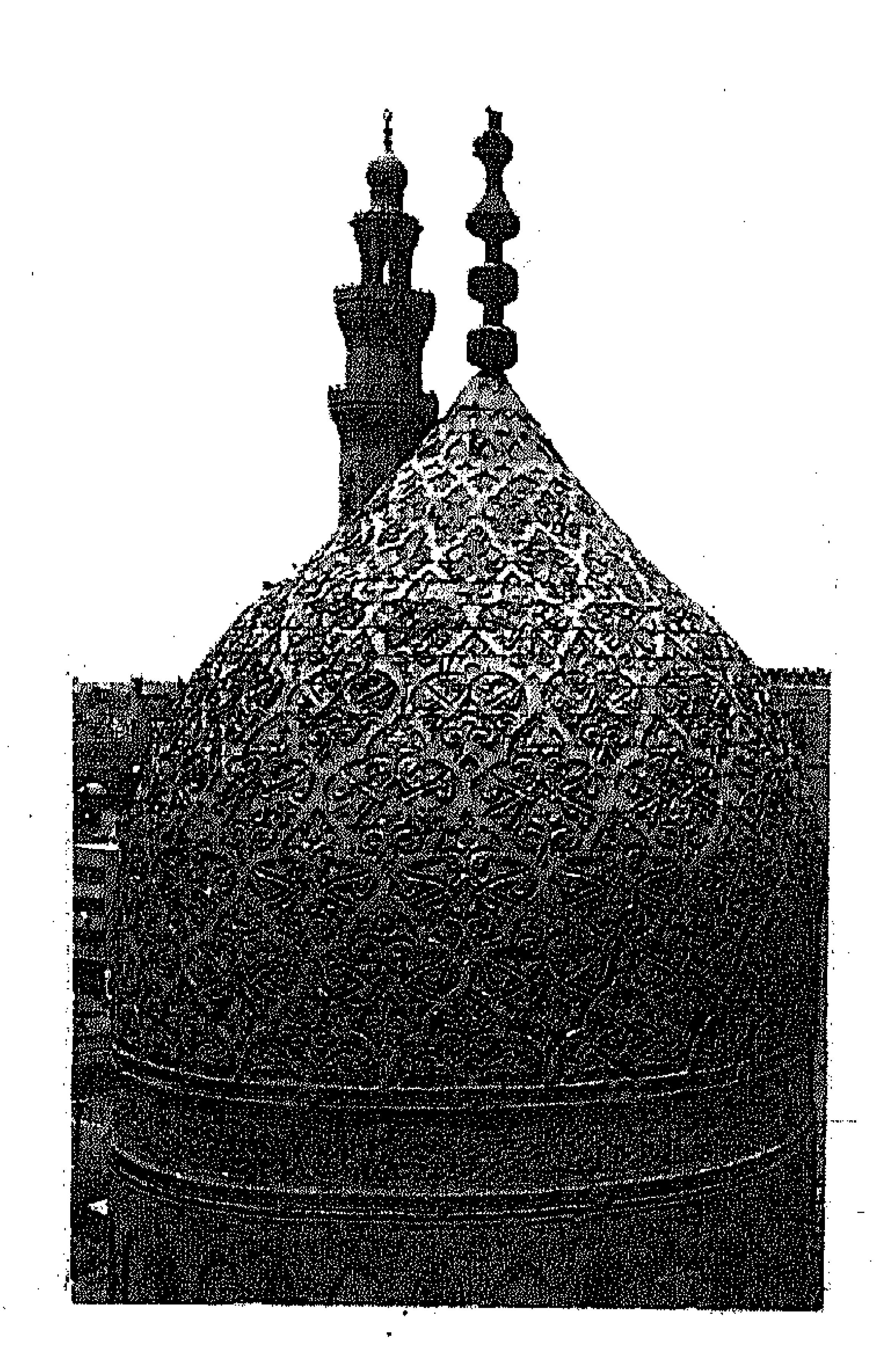
أساسها الدائرة ، حيث تتألف مثل هذه الزخارف من لولبين متعارضين .

وهكذا أصبحت الزخارف منقوشة على سطح القبة عملاً موسيقياً ذا إيقاع بهيج ونغم إزدواجى الحركة .

وقد استخدمت هنا المقرنصات بشكل رائع ، حيث زاد عدد صفوفها فوصلت إلى ثلاثة عشر صفا . وهذه المقرنصات ذات تخطيط منحنى . وقد استخدمت مجموعات الدلايات فى مناطق الإنتقال عند قواعد مثل هذه القباب وعلى أركان مسطحات الجدران . ومعظم القباب قد صنعت إما من الحجر . وإما من الحجر والطوب معا .

وفى الحقيقة لم يتم إنجاز قباب بعد عهد قايتباى ، تعادل هذه القبة الزخرفية فى الوضوح ، والتوازن الدقيق بين خطوط التصميم وصياغة صقله ونحته ، أما ماتبع ذلك التطور فكان الإتجاه نحو الزخرفة الغنية بالحركة ، والحيوية ذات التأثير الفخم ، ففى أواخر القرن السادس عشر إستكمل أسلوب الزخرفة النباتية للقباب شكله النهائى ، وطبق فى نفس الوقت على ثلاث قباب خلال عامين فقط ، الأولى لضريح السلطان طومانباى (٩٠٦ هـ - ١٥٠١ م) « بالمدافن الشمالية » والأخرتين لضريحى الأميرين خاير بك (٩٠٨ هـ - ١٥٠٢ م) وقانى بك أمير آخور (٩٠٨ هـ - ١٥٠٣ م) ولتشابه زخرفتهم يمكن إعتبار أنهم قد صمموا بمصمم واحد ، وبدلاً أن يكون زخرفها مكون من شكل نباتى واحد ، أصبحت مكونة من شبكتين مضفرتين ، تعلوهما شبكة بارزة صماء من الرسوم الهندسية المنحنية ، المصممة على شكل معينات مفصصة (طومانباى ، وقانى بك) ، ومع أن التأثير الزخرفى أصبح أكثر غنى ، إلا أن النمط أصبح أكثر بساطة ومثل هذا

التصميم يسهل تطبيقه التصاعدى لأعلى القبة ، لأن ذلك لايتطلب أكثر من تصغير حجم المعينات ، والأشكال البيضاوية فى الأجزاء العلوية ، دون مساس بتناسق الشكل ، الأمر الذى يصعب تحقيقه فى حالة النمط النجمى المركب .



* قبة قانى بك أمير آخور (ق ١٠ هـ) .

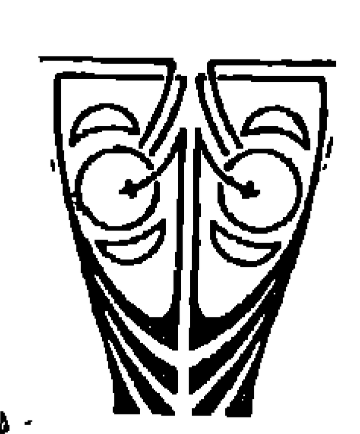
إن النزعة إلى التجريد تعد صفة أصيلة فى العقلية العربية ، وتكمن وراء الطريقة التى يتناول بها العربى الظواهر ، ويصيغ فى ضوئها فنونه ، وبها يفسر ميل العربى إلى « إتقان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية ، أو تصويرها ، فأبدعوا فى الرسوم الهندسية ، واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية ، وأسرفوا فى إستعمالها حتى أصبح أشهر أنواعها » (٤٢) ذلك هو فن التوريق العربى (الآرابسك) الذى أساسه التجريد ، والتماثل : وهما العاملان اللذان يتوفران أيضاً فى فنون الشعر العربى « فمنذ البداية يظهر فى الآرابسك الإسلامى ميلاً دائماً لأن يصبح أكثر تجريداً ، ويزداد إستخدام الزخارف الورقية بوصفها أشكالاً هندسية .. ويصبح التصميم الورقى

يجرده الإهتمام بالسيميترية التى يمكن أن يتطلبها الزخرف ذاته ، فمن عناية الفنان الإسلامى بالهندسة والرياضيات ومن شغفه بجمالها جمعها فى فن « التوريق » فى هيئة تجريدية ، حيث إستخلصت فيه خصائص مشتركة تجمعه مع فنون القول « وخاصة متى أفلت من سلطان التراصف ، وقارب الفن المجرد» (٤٣) أبهج العين بأشكاله المتناسقة ، فى هيئاتها التماثلية .

ومن المؤكد أن تطور فن « الآرابسك » كان من الحالات الهندسية بخطوطها الإستقامية ، إلى حالة التوريق والتزهير ، حيث تصبح الزخارف أكثر تعقيداً وصقلاً ورقة ، فتتشكل على شبكات حلزونية أو لولبية ، وتتوزع بينها الأوراق والأزهار متداخلة ، تبعاً لمبدأ التبادل والتضاد ، وديمومة الإنتشار الإيقاعى « للتمدد والإنبساط فى الإتجاه الأفقى ، كألف ليلة وليلة ، متضاعفة حتى اللانهاية » . ومن هنا وضح العالم الخاص للفن الإسلامى ، الذى لايهدف محاكاة العالم المرئى ، وإنما يحكمه منطق تشكيلى ذاتى ، وتنظيم رياضى دقيق ، أساسه الدوائر واللوالب . ولقد اكتشف الفنان الإسلامى بهذا الأسلوب المبدأ الجمالى الذى مضمونه أن العمل الفنى يتجاوز مظاهر العالم الممثل ، والحكاية المسرودة ، وأنه عالم مستقل ، أى كون منتظم وعالم صغير ، تتخذ فيه الأشكال والألوان مواضعها لأسباب باطنة فى العمل الفنى ، بصورة محضة ، لا لغرض محاكاة الطبيعة أو لتصوير حكاية ، بصورة محتملة الوقوع وذلك على عكس « المثل الفنى » الذى حرص الفنان الأوروبى على تجسيده ، وإتبع فيه الفلسفة الإغريقية ، المتمثلة فى آراء أفلاطون وأرسطو ، التى اقتضت محاكاة الطبيعة ، أو المثل الأعلى من منطق الرغبة فى الكشف عن أسرار الجمال الطبيعى ، الذى هو الجمال الحق ، فى نفس الوقت ، فى هذه الفلسفة ، أو بعبارة أخرى نجد أن

الطبيعة تتمثل فى الحق والجمال فى آن واحد ، ومن ثم فإن عمل الفنان كان ينحصر فى مهمة المحاكاة ، أما فى الفن الإسلامى ، فالموضوع الفنى هو كل ماكان جميلاً رائع الحس فقد صنع من أجل الإحساس الذى يدركه ويتذوقه ، أو هو كل مافى إدراكه لذة وإراحة ، والواقع أن خاصية المحافظة على الإنسجام النمطى العام ، التى تتمثل فى تكرار المظهر وتماثله ، تتفق مع الإتجاه العام الذى تبناه عالم الفن الإسلامى ، حيث تتوصل من خلاله إلى حالة يصبح فيها لغة مشتركة خاصة ، هامسة ، وشفافة ، تطفو فوق تعقيدات الحياة ، والمظاهر الدرامية والكآبة وتحقق البهجة بمسحة من وقار .

لقد اختار الفنان الإسلامى التعبير عن العمق فى الوجدان ، ولم تشغله المظاهر الآنية للأشكال ، لذا نجده قد وجه طريقه نحو عالم التجريد ، بقيمه الجمالية المطلقة ، ذلك هو « الفردوس » الذى طالما حلم به ، والذى حدد طريقته فى التحوير والإختزال ، واستمر فيما ينتج من أعمال فنية على ضوء أساليبه فى التوريق بزخارف تحوى فروعاً ، وتنبت من بينها الزهور ، ولها شكل هندسى ينساب ويمتد فى جهات متعددة ، كتطبيقات بسيطة لصيغ رياضية معقدة ، إلا أن المرء بصددها لايتمكن بسهولة أن يقر بكونها تكوينات هندسية ، رغم تجردها، وبعدها عن محاكاة نماذج الطبيعة ، إنها صورة من الإيقاع الأبدى ، صاغها الفنان المسلم بألوان صافية ، جميلة وسارة وبأشكال بسيطة وهى تذكى فى نفوسنا إحساساً بفورة الحياة ، ونموها المضطرد ، بما تنطوى على زخارف نباتية ، وتردنا إلى عالم التجريد بما تتمتع به من تنظيمات هندسية .



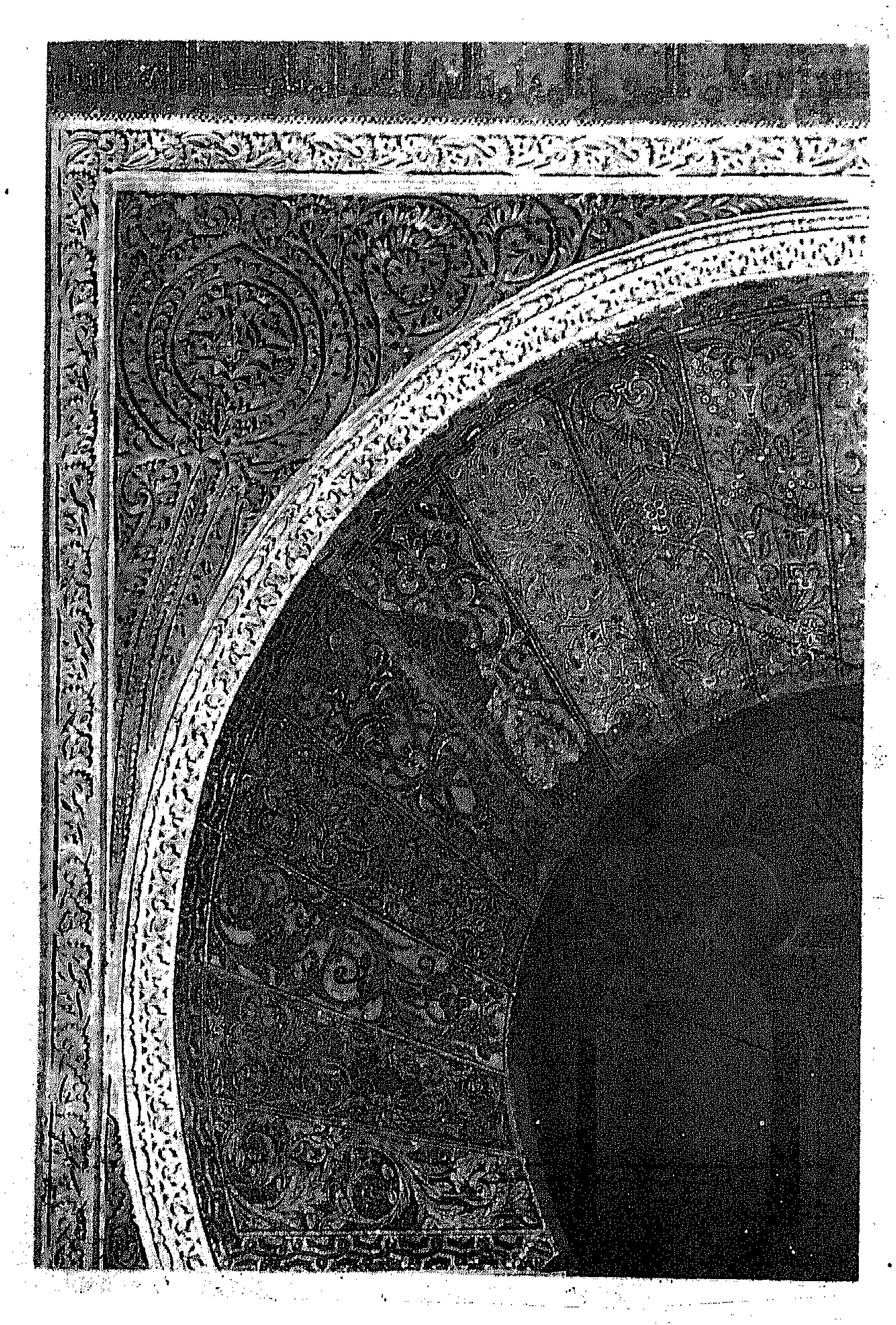
٥- المحاريب والمنابر فى عمارة المساجد ..

من العناصر الأساسية فى عمارة المساجد المحراب والمنبر ، أما المحراب فهو مايشير إلى مكان القبلة فى الجدار المتجهــه إلى بيت اللــه الحــرام فى مكــة ، « وحيث ماكنتم فولوا وجوهكم شطره » (صدق الله العظيم) ، حيثما يجب أن يتجه المسلمون فى صلاتهم ، ومن هنا كانت تبنى المحاريب فى ضلع من تخطيط المسجد يكون متجهاً إلى مكة ، ويكون غالباً على شكل حنية تعلوها نصف قبة . وللقبلة فكرة رمزية ، حيث ينتهى المصلى بروحه من خلال المحراب إلى الكعبة ، وتجويف المحراب يساعد على تجميع صوت الإمام وارتداده ، وقد تنوعت أشكال المحاريب داخل بيوت الصلاة بالمساجد ، واتخذت عنصراً من عناصر التزيين .

وبإيوان الصلاة فى مسجد ابن طولون خمسة محاريب غير مجوفة ، عدا المحراب الرئيسى الذى يتوسط جدار القبلة ، فهو أقدم وأجمل محراب مجوف فى العمارة الإسلامية ، ومسقطة نصف دائرى ، من عمل السلطان « لاجين » ، وقد تعاملت فيه كل العناصر الرئيسية للمحراب من القبة والخوذة ، فى مزيج فنى بديع ، على جانبيه أربعة من الأعمدة المرمرية البيضاء والرمادية ذات تيجان نحاسية تتخذ أشكال التوريق لنبات الأكانتس ، وثمار الفاكهة على هيئة السلة ، فى شكل متشابك ، ومنقوشة بأسلوب به تأثيرات بيزنطية ، والمحراب مزخرف بنصوص من الفسيفساء المذهب والزجاج ، كتب بها بالخط النسخ ، لا إله إلا الله محمد رسول الله ، وقد طعمت الطاقية الخشبية فيه بالصدف ، وبالمحراب شريط من الزخارف الجصية . وفى نفس المسجد أقدم محراب جصى مسطح فى مصر ، ويرجع إلى العصر الطولونى ، أما المحراب الجصى فى رواق القبلة بالمسجد

ويحمل اسم الوزير شاهنشاه ابن بدر الجمالى ، ففيه تتجلى روح العصر الفاطمى .

بنى فى بيت الصلاة بمسجد قرطبة (٤٤) العظيم محراب ، كسيت طاقيته وواجهته بزخارف مذهبه من الفسيفساء رائعة التنسيق ، محلاة بالأشكال النباتية والكتابات الكوفية وعلى جداره نقوش رقيقة ، منحوتة على الرخام بدقة ، وتفرعت الأغصان عليها من شجرة الحياة .



* محراب جامع قرطبة .

ومحراب جامع قرطبة لم يكن مجرد حنية مجوفة فى جدار القبلة، بل بنى على هيئة مقصورة نصل إليها عن طريق باب زخرفى له عقد إتخذ شكل حدوة الفرس ، مع صفوف من الأقواس السداسية الطبقات ، تحيط بحجرة المحراب ، وهى على درجة عالية من الإتقان ، وتمثل الأسلوب الاسبانى - المغربى التنميقى . ويحيط العقد من أعلى الكتابات العربية والزخارف الفسيفسائية التى يغلب عليها اللون الأزرق والذهبى والأحمر ، فجاء بدعة فى الجمال عندما مهد له المعمارى بعقود ثلاثة متتالية ، فأعطى إنطباعاً بالهيبة .



* جزء من المحراب المتنقل من ضريح السيدة رقية تحليه كتابات بخط كوفى مزهر وزخارف إسلامية محفوظ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة .

وفى نهاية المجاز ببيت الصلاة فى الجامع الأزهر يقع المحراب العتيق (٤٥) وحول عقدة نصوص قرآنية مكتوبة بخط كوفى مزهر ، واستخدمت أيضاً فى تزيينه السيقان المتعرجة المتقابلة ، التى تخرج من بينها الوريقات المحدبة التى تشبه أنصاف المراوح النخيلية . أما وزرة المحراب فهى بتخطيطاتها إلى مستوى بداية العقد ، هندسية بسيطة ، مما أعطى السطح رسوخاً وقوة بحيث يتباين مع

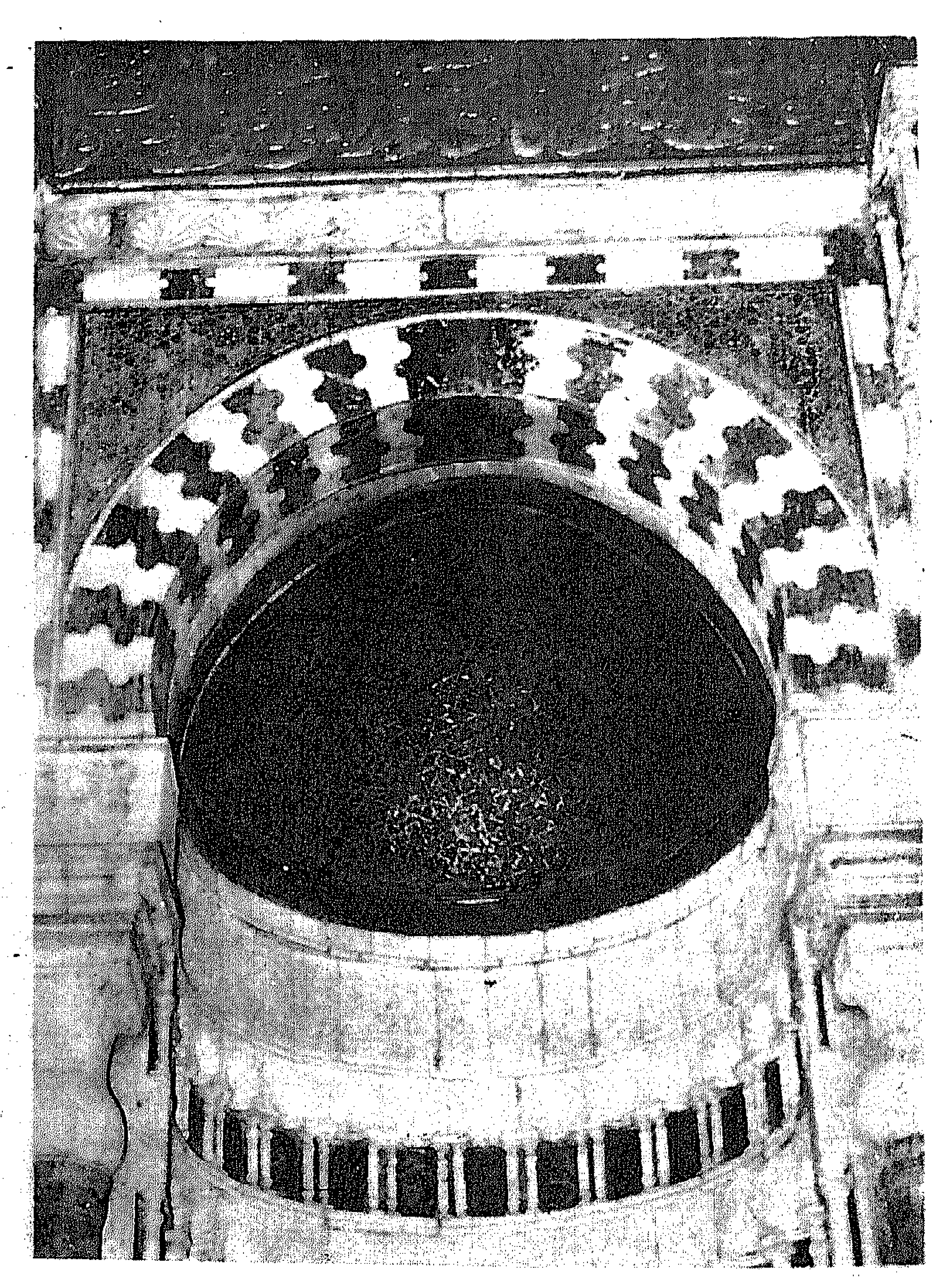
الجزء العلوى الذى يحمله ، والذى تغلب عليه الصفة التزيينية المفرطة . وقد اتخذت بعض رؤوس المحاريب فى العصر الفاطمى أشكال المحارات التى تنبثق ضلوعها من دوائر ، اما المحراب الخشبى الرشيق من القرو التركى فى نفس المسجد ، فهو ذو عقد محمول على عمودين وصنع فى عهد الخليفة الآمر بأحكام الله عام ١١٢٥ م ، وقد صنعت حشواته المستطيلة من خشب النبق ، وبها زخارف نباتية مورقة ، وكتابات بالخط الكوفى المزهر (٤٦) ، اما محراب السيدة رقية ، ومحراب السيدة نفيسة فهما من المحاريب المتنقلة التى صنعت من خشب السرو ، وهو من أغلى أنواع الخشب . ونموذج مسجد السيدة رقية (٥٢٧ هـ - ١١٣٣ م) متميز فى زخرفة محرابه ، فهو يشتمل على أربعة محاريب ، تتوجها عقود مقرنصة ، منها مايتكون من حطة واحدة ، والأخرى من حطتين ، كما أن الإطارات المستطيلة التى ظهرت على واجهة الأقمر ، فقد وجدت أمثلة لها فى هيئة مستطيلة ، فى محراب السيدة رقية ، ومحرابى الجيوشى والطولونى . تلك الإطارات من المقرنصات قد جمعت بين الوظيفتين المعمارية والزخرفية ، حيث تقوم بتحديد إطارات المحاريب ، وفى نفس الوقت تكسب المحراب مظهراً جمالياً .

يتوسط جدار القبلة فى جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة محراب مجوف كبير ، يكتنفه محرابان صغيران ، ويكسو المحاريب الثلاثة فسيفساء رخامية وصدفية بديعة التكوين ، وقد كانت جدران رواق القبلة الذى يبلغ عمقه عشرين متراً مغشاه بالرخام الملون إلى ارتفاع المحاريب . وفى ضريح السلطان قلاوون أكبر وأضخم محراب يشعر المرء أمامه بأنه قد استحوذ على وجدانه ، وقد غاص فى عالم روحانى فعبر به بعيداً عن العالم المادى الذى أتى منه ، ويحيط بكلا جانبى المحراب ثلاثة أعمدة رخامية وبتجويفه طبقات من محاريب زخرفية ،

قمتها على شكل محارى ، ومحمولة على أعمدة أيضاً زخرفية ذات طراز رشيق . وقد استخدم هنا الرخام المنقوش ، حيث تتجلى أمام المتأمل أسلوب مفرط فى زخارفه الهندسية ، ساحر ورقيق ، حينما تتعاقب هذه الزخارف مع أخرى نباتية ، وتتشابك مع تزهيرات محورة ، فتلتحم معها ، ثم تفترق عنها فى حيوية وجمال ، أما طاقية المحراب فيغلب عليها التذهيب . وقد بنى عقد المحراب بطريقة تميزت بها العمارة الإسلامية وعرفت « بالمزررات » (الأبلق) وهو التلوين بإستخدام صفوف من الأحجـار المتنوعة بتعشيقات ، تجلت فيها مهارة الفنان المسلم وإتقانه ، فى المزج بين أساليب المعمار وفنون الزخرفة ، ويتكون الأبلق من الأجزاء تسمى « صنج » قابلة للتعاشق ، وذلك ماأكسب مكونات العقد متانة انشائية ، وأضفى على مظهره ومظهر المحراب بأكمله قيمة تزيينية غاية فى الإبداع ، وبإستخدامه لمثل هذه المكونات اللونية للمزررات ، وهى من نفس ألوان الرخام المستخدمة فى الأعمدة . والأبلق الأصيل فى العمارة الإسلامية هو مااستخدم فى مصر ، فى عمارة المنشآت المملوكية ، وقد استعمل أيضاً فى واجهة مدخل مجموعة قلاوون ، وكانت هذه هى المرة الأولى التى يظهر فيها هذا النوع من الفن المعمارى .

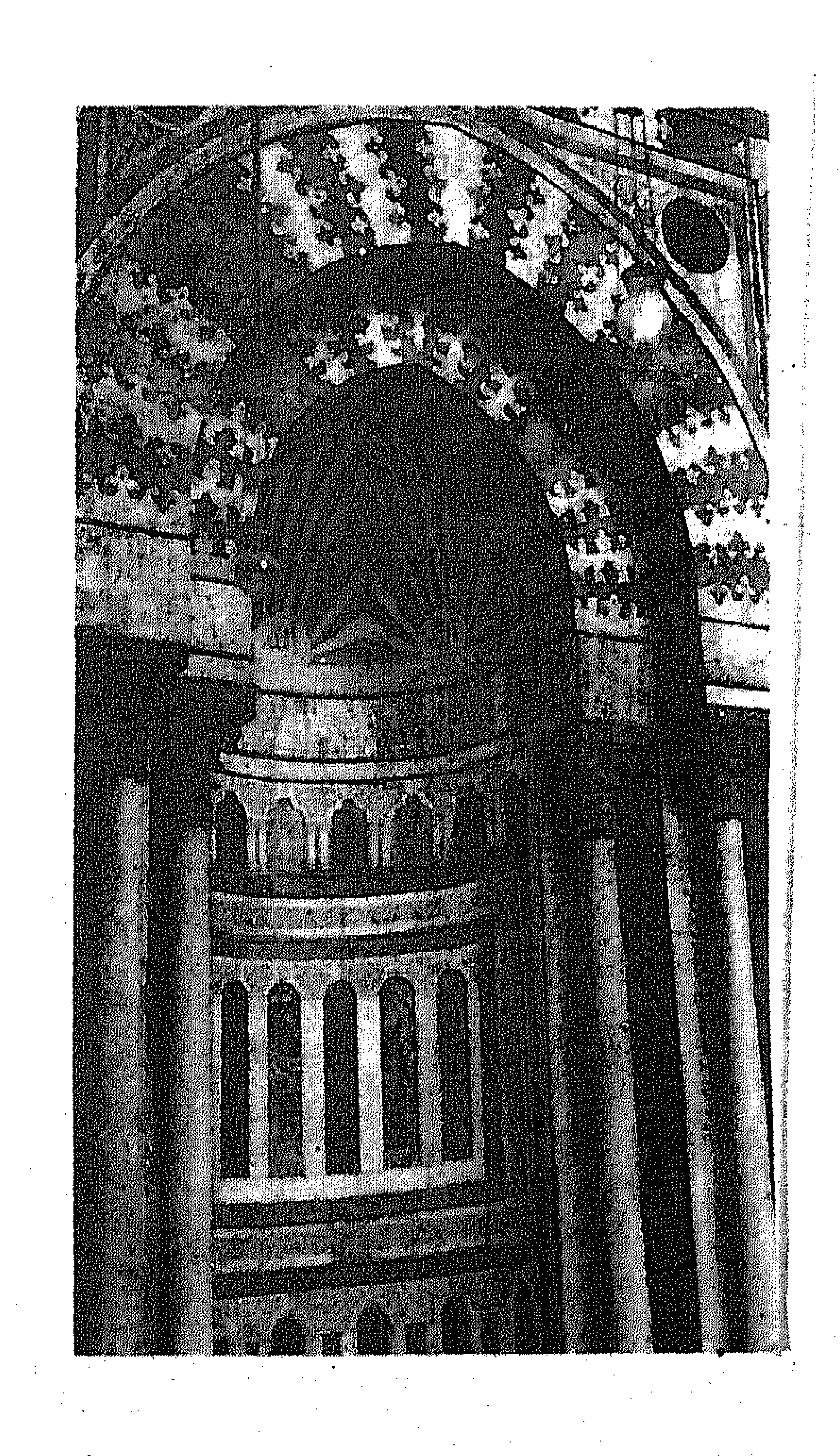
ونفس الإسلوب قد اتبـع فى الصياغة المعماريــة لمسجـد السلطـان حســن (١٣٠٦م) فبناء العقود المنبطحة ، والعتبات الأفقية فوق النوافذ والأبواب ، من الصنجات المزررة التى تتراكب بطريقة متماسكة ، تزيد من القــوة الإنشـائية للعقد ، عوضاً عن العقود المقوسة والمدببة بالإضافة إلى إكسابه قيمة زخرفية ، إذ أن تعاشق الحجارة يربطها بقوة ويزيد من تماسكها ، وكان قد تطور هذا الأسلوب فى عمارة مسجد الأقمر واتخذ مظهراً زخرفياً ، بالإضافة إلى قيمته المعمارية ، وأصبح يتكون من شكل أنصاف دوائر متقابلة مترابطة بخطوط

مستقيمة . ونلاحظ فى ايوان القبلة فى مدرسة السلطان حسن الزخارف الجميلة الدقيقة النادرة ، وقد كسيت حوائطه التركيبات الزخرفية من الرخام والأحجار الملونة بكامل إرتفاعه من الأرض وحتى الافريز الجصى ، الذى يلتف حول جدران



* محراب قبة السلطان قلاوون تزخرفه الفسيفساء الرخامية والصدفية ، وأعمدة صغيرة من الخزف الترجوازى .

أبواب المحراب ومنقوش بكتابة كوفية على أرضية من التفريعات النباتية ، وفى صدر الإيوان بنى المحراب المجوف الكبير المغطى ببلاطات الرخام المعشقة بوحدات هندسية مختلفة الألوان ، من تكوينات زخرفية جميلة ، ونفس الإسلوب قد

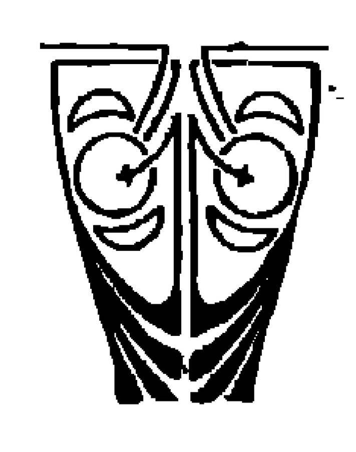


* محراب جامع السلطان حسن .

اتبع فى كسوة أرضية صحن الجامع ، والمحراب مطعم بقطع من النقوش المذهبة ومحلى بالزخارف المورقة ، التى قوامها عناقيد العنب ويحف بالمحراب هنا عمودان من الرخام ، وعلى عقده شريط من الكتابة بالخط النسخى .

أما فى المساجد العثمانية فقد ظهرت المحاريب مبالغ فى أسلوب تزيينها ، حتى قاربت باسرافها اسلوب الباروك المعروف بافراطه فى الزخرف ، والذى كان منتشراً فى بلاد الغرب وخاصة فى إيطاليا (٤٧) وقد استخدم المعمارى فى هذه المحاريب القاشانى المتعددالألوان ، أو زخارف الجص بأسلوب النقش البارز لرسم النصوص الكتابية والتفريعات النباتية .

وكما تطورت الطرز الإسلامية فى تصميم المحراب تطور أيضاً اسلوب صناعة المنابر كعنصر معمارى يحقق أهداف ووظائف المسجد ، فالمنبر هو مكان الخطبة وترجع أصوله إلى مسجد المدينة ، حيث أنه فى السنة السابعة للهجرة قد استبدل جزع النخلة ، الذى كان يتكىء عليه النبى (صلعم) أثناء الخطبة بكرسى من الخشب يرتفع عن الأرض بثلاث درجات ، ومن أجمل المنابر التى ابتدعها الفنان المصرى منبر مسجد المؤيد شيخ وعناصره الرئيسية قبة وجلسة للخطيب وسلم وجانبين وباب ، وهو يبدو لنا ككتلة معمارية فريدة التشكيل ، وقد تناغمت فيه نسب عناصره .. وأضفت الزخارف الخشبية المفرغة مع أشكال مطعمات السن والزرنشاه عليه جمالاً وقداســـة . وهناك منبر مسجد الشيخ الصالح حسين على (السلطان أبو العلا) فهو بحشواته وزخارفه من أبدع ماأنتجته الفنون الإسلامية فى عصر المماليك الشراكسة فى مجال صناعة المنابر » أما المنبر لرخامى فى جامع الملكة صفية من العصر العثمانى فهو يشبه منابر إستانبول فى إرتفاعه وتعدد درجات سلمه .

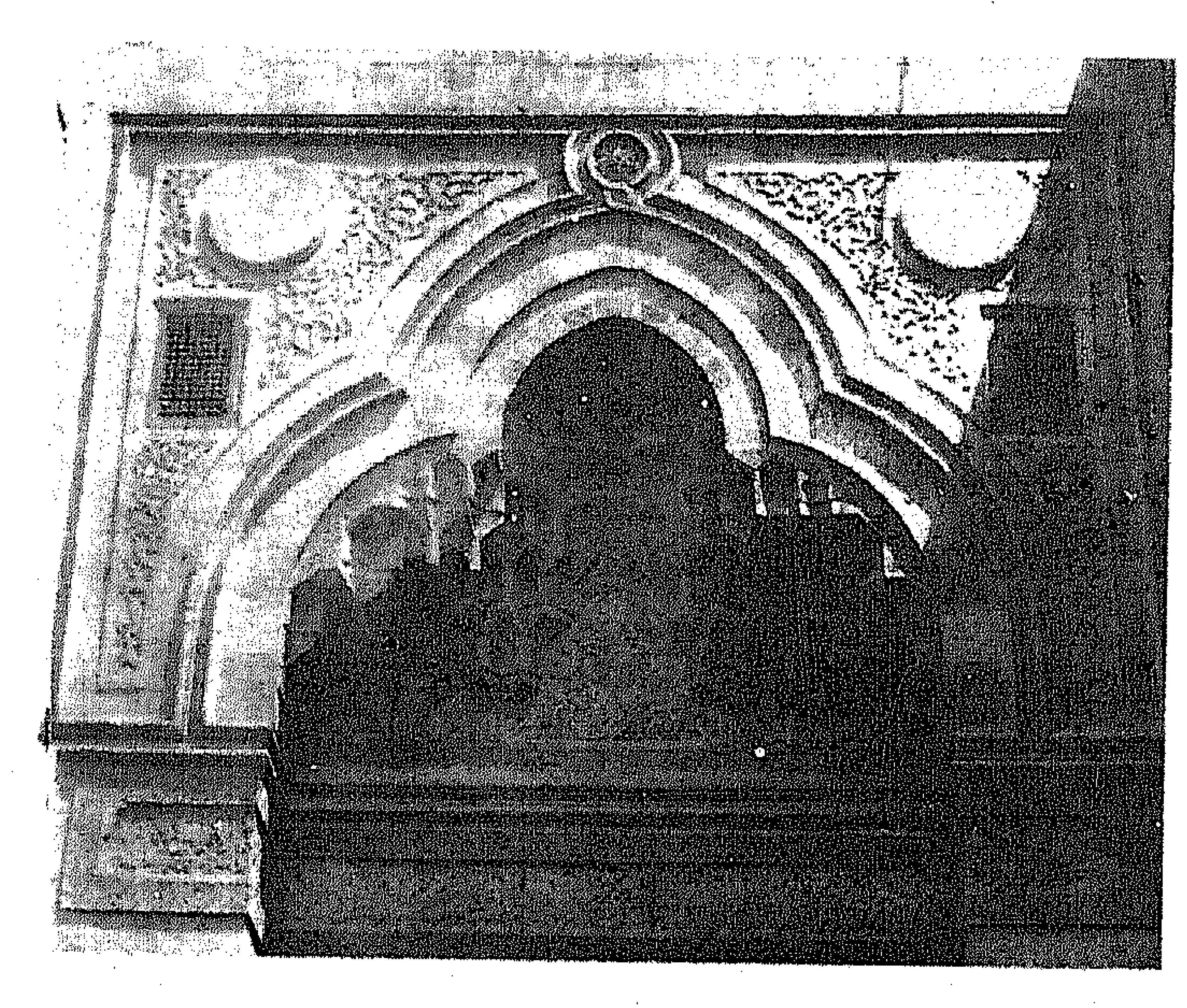


٦ - مداخل وواجهات المساجد :

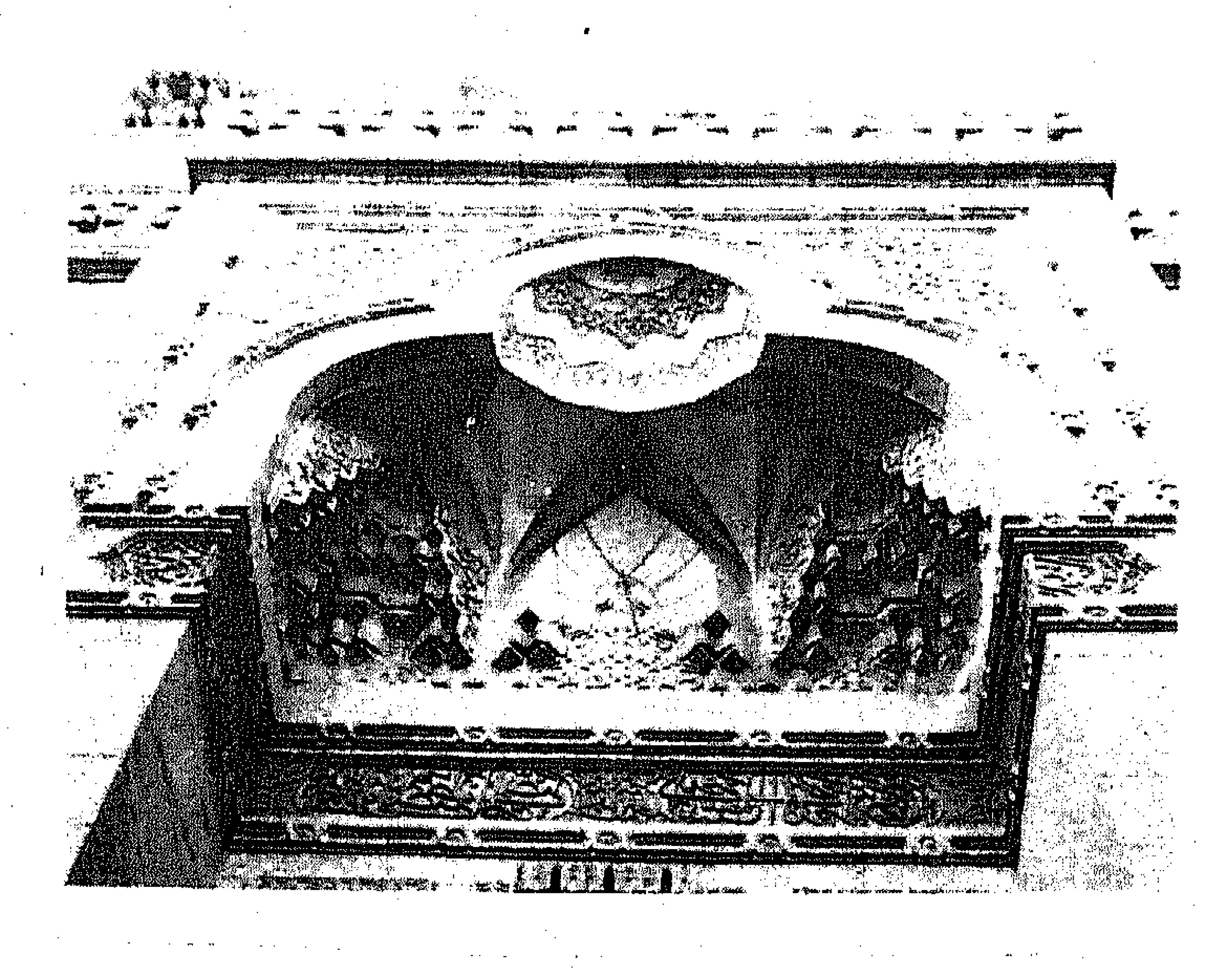
ينبع جمال الواجهات فى العمارة الإسلامية من مراعاة النسب والمقاييس وتوافقها مع المعايير الجمالية والإدراك الحسى المباشر ، وقد استخدمت العناصر الزخرفية كالمقرنصات والمشربيات والكوابيل المنحوتة فى تحقيق مثل هذه التشكيلات الزخرفية مضافاً إليها مايعرف « بالطراز » ، وهو نوع من النقوش التى تحصر فى مساحات محددة ، فوق المداخل على جانبيها ، وأيضاً بالإستخدام المسهب لأساليب الخط العربى ، التى تنقش على السطوح الحجرية . وفى إمكاننا أن نعثر على أقدم الأمثلة لإستخدامات نقوش التوريق ، فى نماذج أعمال النقش الحجرى ترجع إلى العصر العباسى للخليفة الناصر لدين الله - الذى حكم فيما بين ٥٧٥ - ٦٢٢ هجرية (١١٧٩ - ١٢٢٥ م) زينت مدخله الرئيسى بالأشكال النباتية التى إشتقت عن أصول سامرائية ، غير أنه وبعد التحويرات التى صيغت على أساسها ، تحولت إلى أشكال مجردة ، اندمجت فيها الفروع مع الأوراق المنحنية والمتعانقة . لاتمايز فيها ورقة العنب أو « الأكانتس » أو بين فروعها وثمارها ، وقد ظهرت بينها الزهور والتوريقات ، أما الزخارف على المقرنصات فقد تألفت من أساسين : الأول يشكل خلفية الزخارف والثانى من أشكال بارزة ومحورة ، وفى المدرسة المستنصرية (٦٢٥ - ٦٣٠ هـ) نماذج رائعة من زخارف « التوريق » تشهد على خصوبة خيال الفنان ، ورقى مستوى إتقانه لصنعته ، وهى تستحوذ على المتأمل إليها ، فبينما تتلاشى فى نماذجها الأشكال وتتوارى ، سرعان ما تظهر من جديد ، قبل أن يصل المشاهد فيها ، إلى

بداية لأشكالها أو نهاية لها ، فهى تتشابك وتتباعد بلا انقطاع لتجسيد الطبيعة الشاعرية للتغنى بمظاهر الجمال الحسى المباشر .

وإذا تأملنا واجهة مسجد الحاكم بالقاهرة (٣٨٠ - ٤٠٣ هـ) (٩٩٠ - ١٠١٣ م) التى صنعت من الآجر سنكتشف فيها غاية الإبداع ، حيث اهتم الفاطميون بواجهات مساجدهم،اما المدخل الرئيسى فى مسجد الحاكم فقد برز عن الواجهة بحوالى ستة أمتار (٤٨) وقد نحت بواجهة المدخل الرئيسى حنايا عليها نقوش هندسية ونباتية .



* المقرنصات أعلى مدخل باب قايتباى بالأزهر (ق ٩ هـ) .



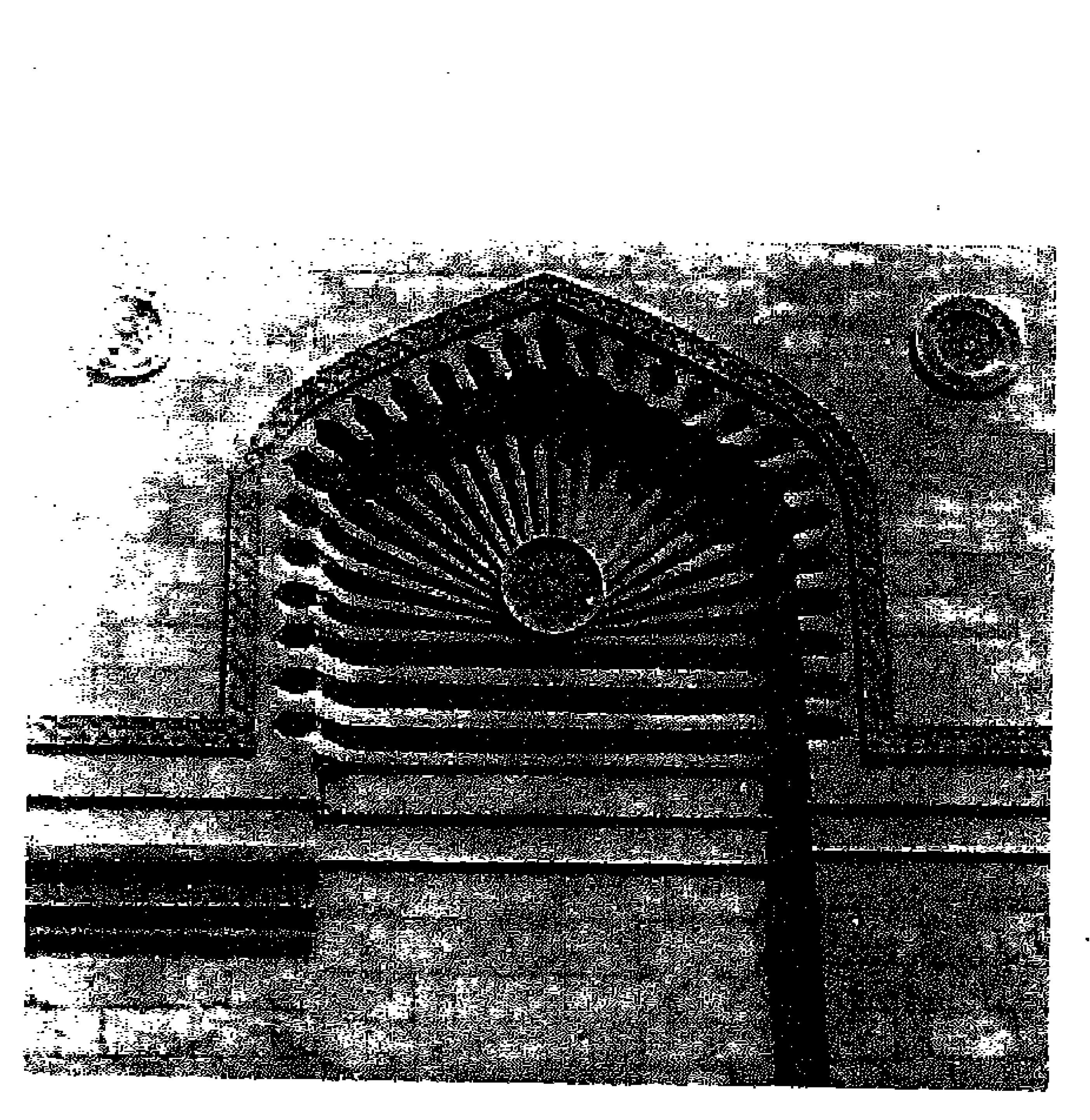
* مدخل ضريح السيدة زينب تزينه المقرنصات .

وأما الواجهة الحجرية فى مسجد الأقمر (٤٩) فهى غنية بما نحتت على سطحها من زخارف قوامها الحنايا الصدفية ، والمقرنصات والأعمدة الزخرفية، والعقود المقوسة ، والنصوص الكتابية ، بثلاث طرز من الخطوط الكوفية وخاصة فى عقد البوابة ، وبالواجهة استخدم الأسلوب الماهر الدقيق فى صياغة أحجار الأعتاب بالأبلق الذى دخل فيه الرخام الأسود والأبيض ، وكل صنج منه اتخذت حوافه نمط التفريغات الدائرية ، وعلى جانبى المدخل أربع حطات مقرنصة تملأ تجويفين ، وبالواجهة محاريب زخرفية قوامها أعمدة ملتصقة وعقود صدفية ، وذلك مثال معروف ، فى تاريخ العمارة ، إستخدمت فيه المقرنصات استخداماً زخرفياً ، حيث ان الواجهة التى قسمت إلى ثلاثة أقسام ، أوسطها بارز ، قد إشتملت على طاقات محارية بعقود مقوسة ، تنتهى الضلوع فيها بأربعة أشكال مختلفة من المقرنصات ، أكبرها تميزاً ، المقرنص المنحوت فى الركن ، بين الواجهتين الشرقية والشمالية وقد جمع هذا المقرنص بين الوظيفتين المعمارية والزخرفية ، حيث يصنع مثل هذا الشطف فى ركن المبنى عند إنعطاف الطرق حتى يسهل إنعطاف الدواب المحملة بالأثقال ، فلا تحتك حمولتها بالأركان الحادة للجدران . وعلى يسار الواجهة عقد مقرنص يمتطى مقرنصين صغيرين ، والواجهة تشتمل أيضاً على عقد ، يتكون من صفين من المقرنصات عددها ثلاثة وعشرون . أما البوابة فيحيط بها تجويفان صفت بكل منهما أربعة صفوف من المقرنصات المتداخلة . وإذا كان إستخدام المقرنصات فى تزيين واجهات المساجد ، لم يكن معروفاً فى مصر ، قبل العصر الفاطمى ، إلا أن مهارة نحت مثل هذه الأشكال على الحجارة ، فى واجهة الأقمر ، انما يشهد على أن مثل هذه الفنون كانت ممارسة من قبل ، وقد استمرت تقاليدها فى العصر الفاطمى فتطورت وإزدادت دقة ، بل بإمكاننا أن نرجع بتاريخ

هذا الفن ، إلى أبعد من ذلك فقد كان قصر المشتى (١٢٥ هـ - ٧٤٣ م) يشتمل على واجهة منحوتة نحتاً دقيقاً وبديعاً . وقد انتقل الإسلوب المعمارى للواجهة البارزة فى جامع الحاكم إلى البوابة الحجرية لمدخل جامع « الظاهر » التى برزت أيضاً عن واجهته ، ومايزال مسجد الصالح طلائع - رغم إعادة تجديده ، يحتفظ بعناصره المعمارية والزخرفية الأصيلة ، وهو يمثل تطور الطراز الفاطمى ، فى العمارة والزخرفة ، وكانت واجهته تعد تمثيلاً واضحاً ، لدور العناصر المعمارية ، فى التعبير عن المعانى الروحية المقدسة .

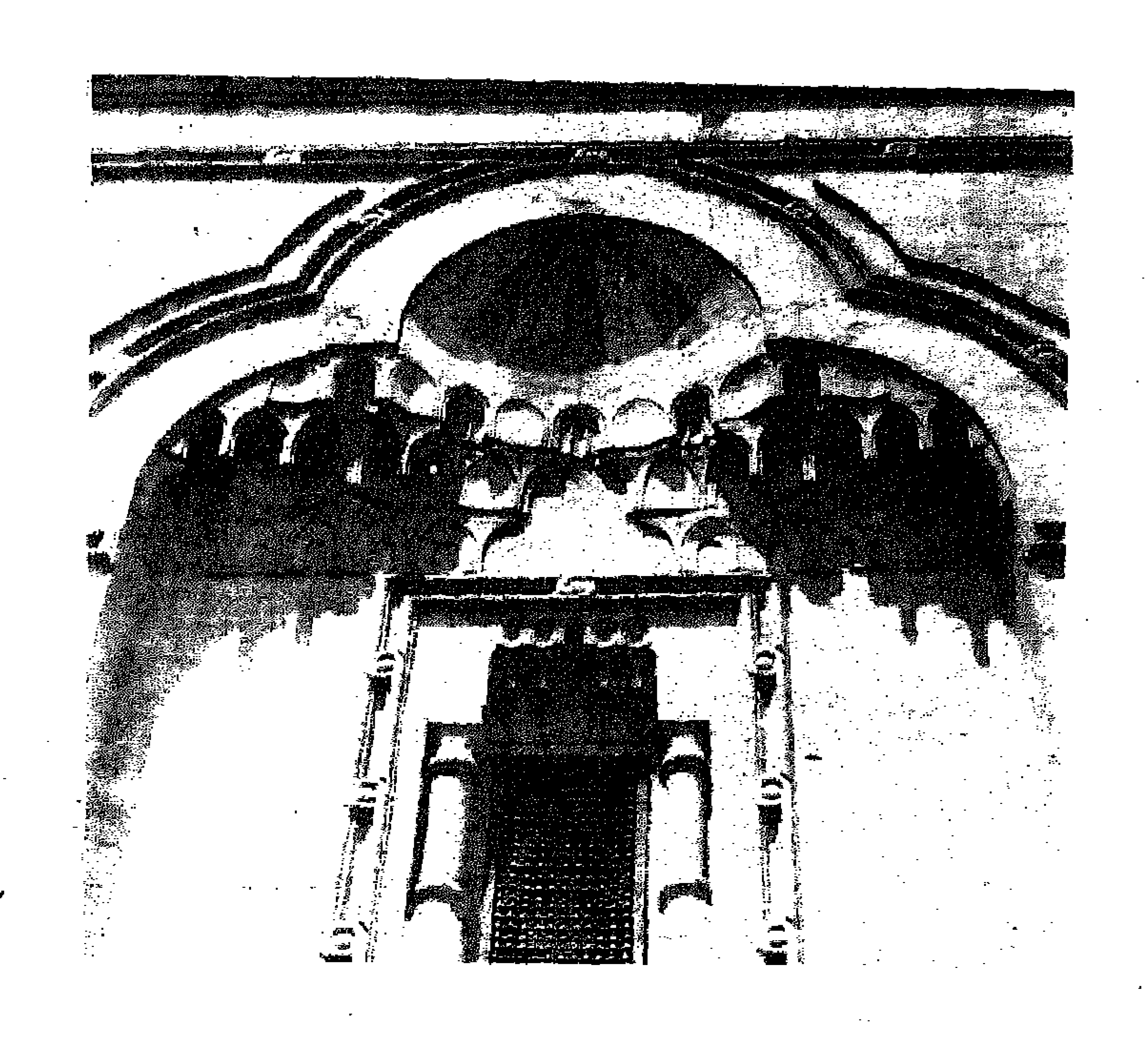


* المقرنصات تزين واجهة قصر ثقافة الغورى .



* واجهة مسجد الصالح طلائع .

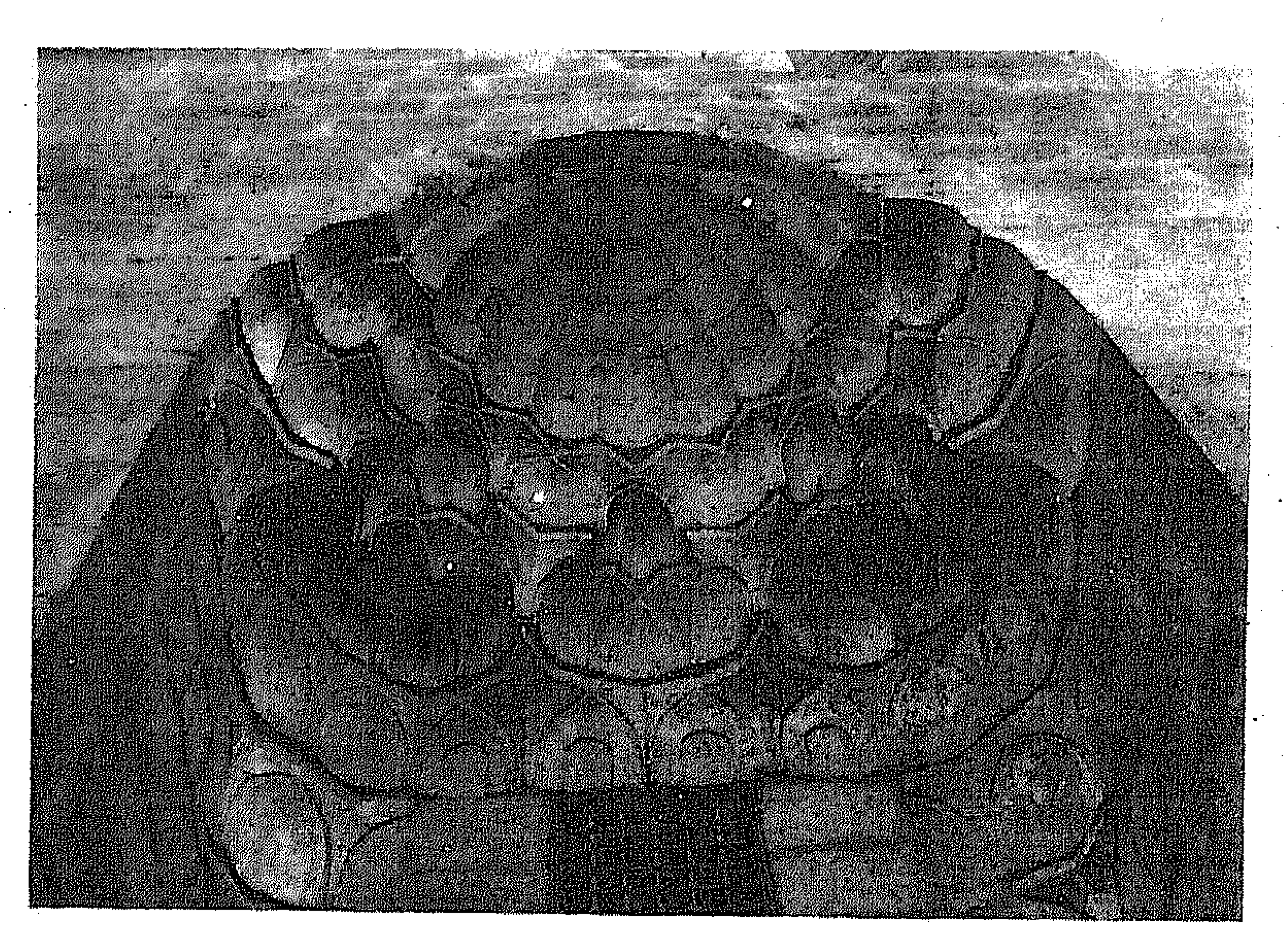
وبالقرب من باب زويلة بالقاهرة نشاهد واجهة الجامع المؤيد (١٤٢١ م) وقد روعى فى إنشائها ملء كل ما أمكن من فراغات سطوحها الظاهرة ، فبرغم المظهر الضخم للمبنى إستعاد المعمارى القيمة الجمالية والتناسب الحجمى مع



* المقرنصات فى واجهة ضريح السيدة نفيسة .

الإدراك الإنسانى حينما جزىء سطح الواجهة بمثل هذه النقوش . وقد عنيت دولة المماليك بواجهات العمائر فأسرفوا فى زخارفها الملونة والمذهبة ، واستخدموا الأحجار المخرمة ، وغطوا الجدران بالأعمال الفسيفسائية وكسوا بالرخام الملون .

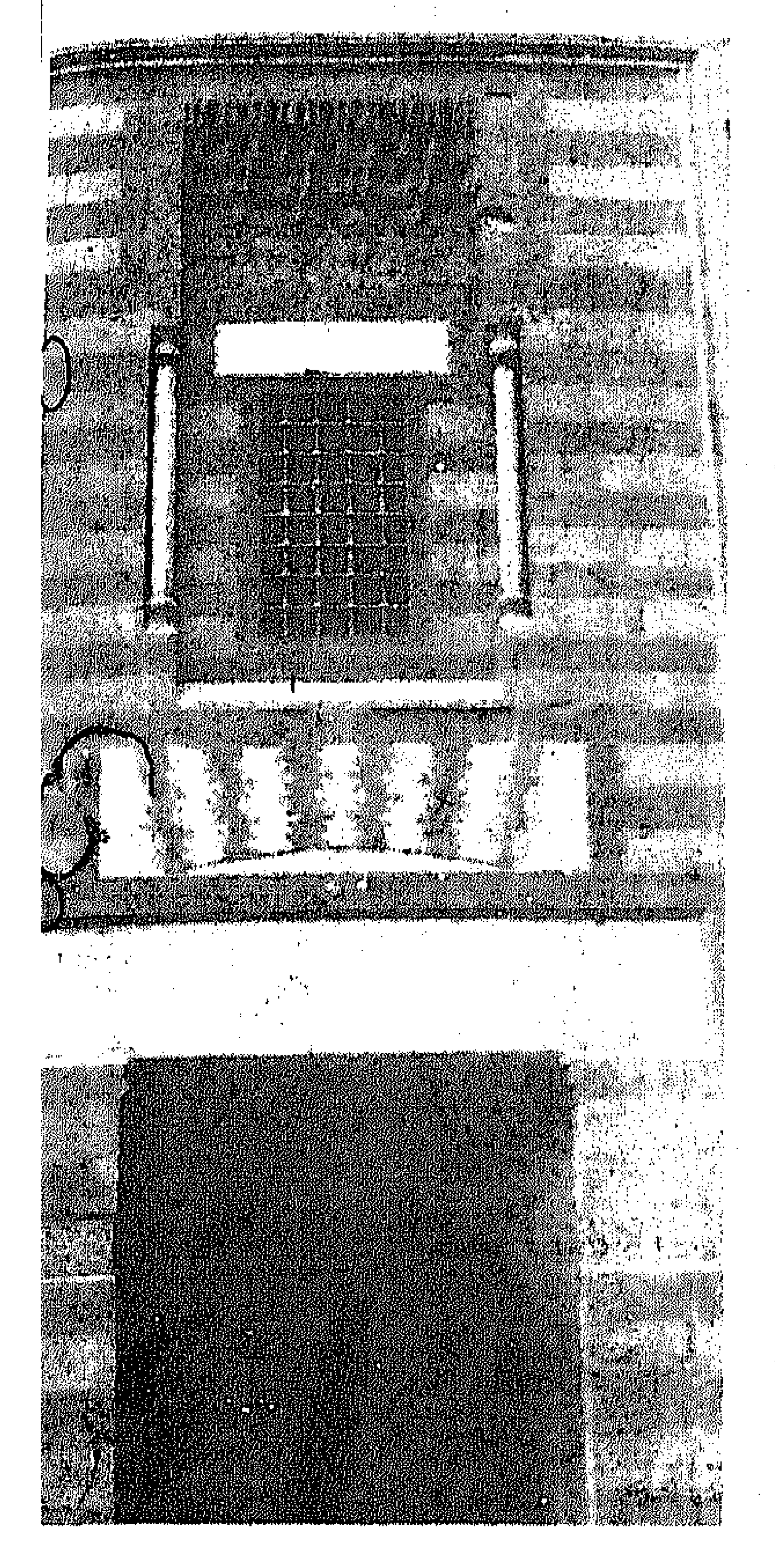
وإذا كان المدخل يعد المركز البؤرى للواجهة ، لذا كان غالباً ماينشىء المعمارى مدخلاً واحداً لكل مسجد ، وواجهة قبة المنصور قلاوون من الحجر الملون ، منه الأبيض ومنه الأحمر ، ونحتت بها حنايا داخلها نوافذ أعمدة رخامية ذات نقوش هندسية ، ويتوج أعلى الواجهة شرّافات ، والباب محلى بالرخام ، وعندما بنى مدخل مدرسة السلطان حسن يرتفع رأسياً كان ذلك رمزاً للتطلع نحو السماء بجلالها ، وكانت إمتداداً يتناسب مع إرتفاع الواجهة ، وقد بدت شاهقة الإرتفاع فخمة ، يعجب بها الناظر من فرط ثراء ماتضمنته من قيم معمارية وزخرفية ، ومن التوزيع الواعى لعناصر المبنى ، فى وحدة إنشائية رائعة وفتحة باب المدخل قد نحتت فى تجويف تعلوه طاقية ، ملئت منطقة الإنتقال فيها مع الحرف المربع بعشرين صفاً من المقرنصات ، اتخذت هيئة مثلثة . ويحيط



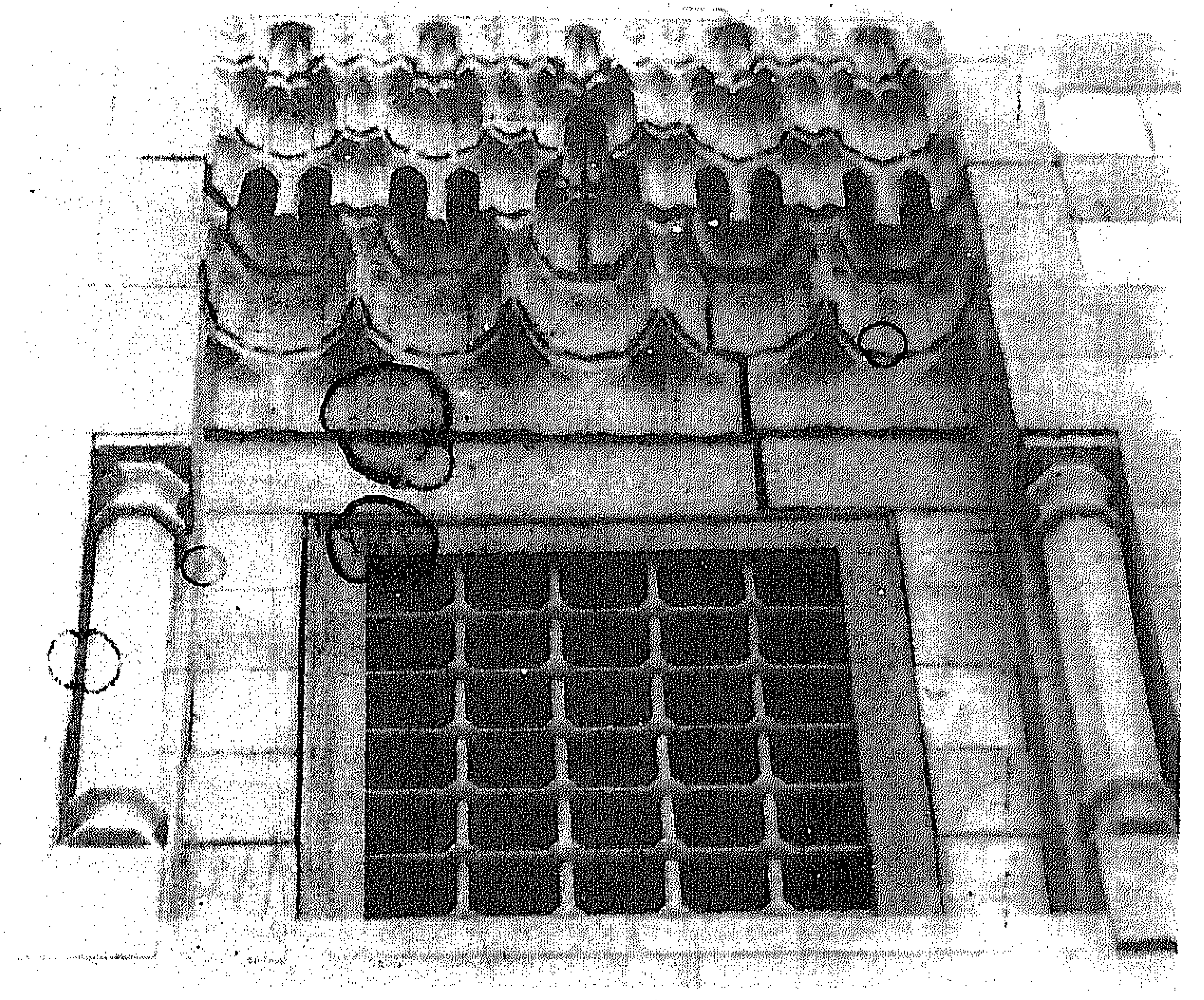
* المقرنصات أعلى واجهة المسجد الناصر محمد بن قلاوون .

بالمدخل حنيتان ، يعلوهما دلايات رصعت بأشكال هندسية من الرخام الأبيض ، وكتب أعلاهما بالخط الكوفى المزهر ، ويعلوهما طرازان ، بنصوص كتبت بالخط الكوفى المربع .

إن الإنطباع الذى يمكن أن يعكسه تشكيل من المقرنصات فى باطن قبة ، مثلما هو فى ضريح السلطان حسن هو أنها عناصر تتدلى مقلوبة ، ثلاثية الأبعاد ، وعموديتها فى الإتجاه لأسفل ، تتحدى ظاهرة الجاذبية ، فى نظام إشعاعى . والمقرنصات إذ تتشكل بهذه الطريقة المنفردة ، تتخذ مكانة مرتفعة فى الأبنية ، فتوجه نحوها النظر إلى أعلى ، كما هو واضح أعلى مدخل مدرسة السلطان حسن ، وفى نفس الوقت « لاتكون قريبة إلى الحد الذى تستحوذ على النظر بصورة مستمرة » وحتى لاتتعارض مع النقوش الأخرى التسطيحية ، فى باقى البناء . وهكذا يتحول باطن القبة ، أو العقد إلى فراغ يشكله عمل من أعمال النحت الغير تمثيلى ، فى علاقات كتلية ، تتبادل فيها معانى التجويف والبروز ، فى عالم خاص ، ذلك العالم الذى يكسبه حوار ضوء البروزات ، مع ظلال



* المدرسة الشافعية بجامع السلطان حسن .



* المقرنصات أعلى نافذة فى مدرسة السلطان حسن .

التجاويف لحناً شاعرياً وورعاً . أما الانطباع الذى تعكسه النقوش ، المستخدم فيها المقرنصات لتزيين الواجهات وخاصة إذا نظرنا إليها من الجانب ، فهو الإنطباع الذى ينعكس . « أمام بناء ذو كتائف دائمة التدرج » (٥٠) .

إن الترتيب الإيقاعى لنظام الخطوط والعقود فى تشكيل مجموعة مقرنصات فى هيئة متميزة ، يجذبنا فيه نوعاً من الجمال الحسى المباشر ، نستشعره دون شرح أو تفسير ، أما إضافة عامل الإتقان فى عمليات الصقل للمقرنصات ، مع البراعة فى تنويع الأشكال ، وربط العلاقات بينها ، كما أن رقى مستويات الإنسجام ، التى يمكن تحقيقها ، بين أجزاء مثل تلك المقرنصات ، يرجع إلى إمكانية إرجاع أصول أشكالها ، إلى الأشكال الهندسية المبسطة ، بحيث يمكن

تشكيلها وإعادة صياغتها ، في تركيبات وتصميمات غاية في التنويع والحيوية ، لايقف نظر المشاهد تجاهها عند نقطة ، بل يظل يتنقل من نقطة إلى أخرى . وذلك كله يكفي لإثارة الفكر ، وبعث مشاعر التقدير والإعجاب لدى المشاهد ، مما نألفه أمام أعمال النحت العظيمة ، إلا أن المقرنصات تمتاز عن النحت بقدر من التجريد الروحي ، بالإضافة إلى تناسبها مع الوظائف والأغراض التطبيقية ، فالجمال هنا يقاس بـ « مدى ملائمة الشكل لكل العوامل التي دخلت في تشكيله ، ومدى نجاح الشكل في الوصول إلى الأغراض المقصودة » فإذا أراد المعماري ، في بنائه للقباب الضخمة ، الحفاظ على مستوى الإدارك الجمالي لدى المشاهد ، فعليه أن يوزع تكورها على فصوص .

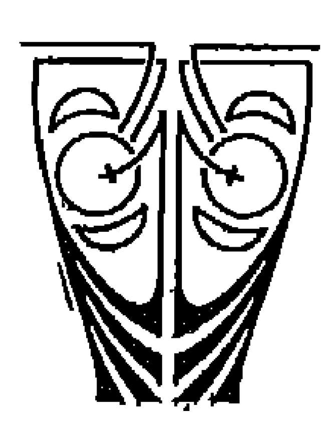
ومايثير الإحساس بالمتعة الذهنية والروحية معاً ، هو ذلك الحوار بين النغمات الضوئية والظلية ، في اللحن الذي تعزفه العلاقات التجسيمية ، بين الغائر والبارز من تشكيلات المقرنصات ، وهو لحن الثراء والتنوع ، بين الضوء ناصعاً وخافتاً .

وإذا كنا نعتبر أشكال البللورات - بإنتظامها وبقدرتها على عكس الأضواء على سطوحها هي « أكثر الأشكال كمالاً في الطبيعة غير الطبيعية بأسرها » (٥١) فإننا يمكن أن نتأكد من أن مثل تلك التكوينات الرائعة ، لاشكال المقرنصات ، على واجهات المساجد وفي بطون القباب والعقود ، قد بنيت بطريقة متشابهة ، للطريقة التي تبنى بها تشكلات البللورات في الطبيعة ، فمثلما يتوقف عامل الإستقرار ، في تركيب البللورات ، على قدر تمتعها بتماثل أكثر ، فإن المقرنصات في العمارة الإسلامية قد تميزت بجمالها ، بفضل ذلك التماثل الهندسي ، المستوحى من التماثل في البيئة الطبيعة .

إن للبللورات والمقرنصات جمال أخاذ من النوع الرياضي ، يرجع إلى تميزها

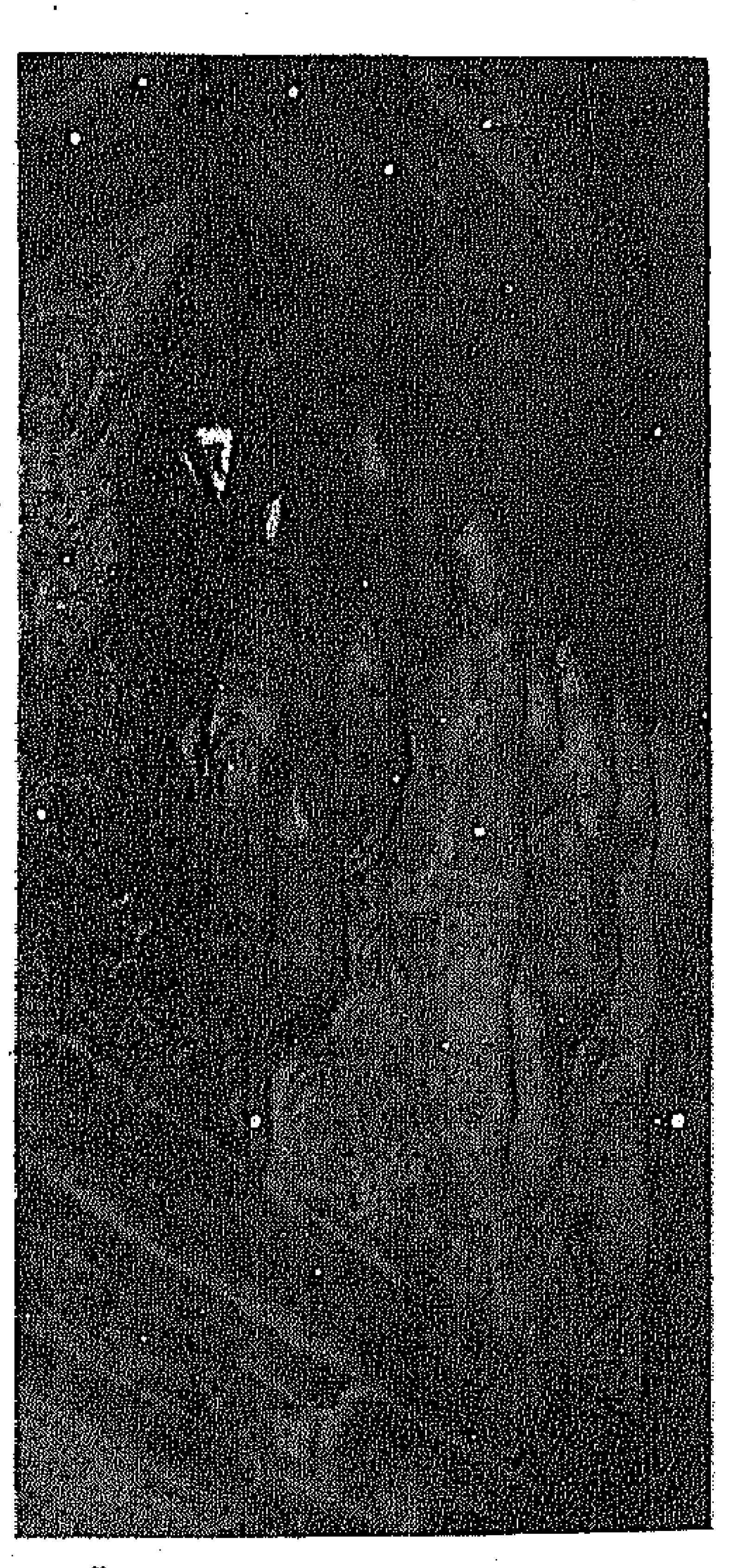
بالنظام والتماثل ، إلا أن نظام البللورات ، والتماثل فيها ، ليس من نتاج فكرة فنية ، على عكس المقرنصات ، بل أن عامل التميز ، ومدى النقاء والتجانس فى البللورة ، يتوقف على « ذرات المـــادة ذات الخواص المحددة » (٥٢) ، والتركيب الذرى الخاص بها . وقد وضح داركى تومبسون فى كتـابه : « أن القانون الذى أوجد الشكل السداسى ، فى خلية النحل ، هو نفسه القانون الذى يحكم الشكل السداسى ، لتوزيع الذرات فى الجرافيت » (٥٣) . أما التماثل فى المقرنصات فلا يخضع لصيغ ثابتة ، مثل الصيغ المحددة فى عالم البللورات ، بل تتميز بالتنوع اللانهائى ، الذى يميز النشاط الإبداعى للفنان .

والمتعة التى تحدثها فى نفوسنا رؤية تشكيل من المقرنصات فى قبة ضريح ، أو على بدن مئذنة ، ترجع إلى ذلك الترتيب الخاص ، وإلى التماثل الرائع ، فى أشكالها . ذلك التماثل الذى إكتشفه الفنان الشرقى فى الطبيعة ، من حوله ، قبل أن يعرف قوانين عالم البللورات .

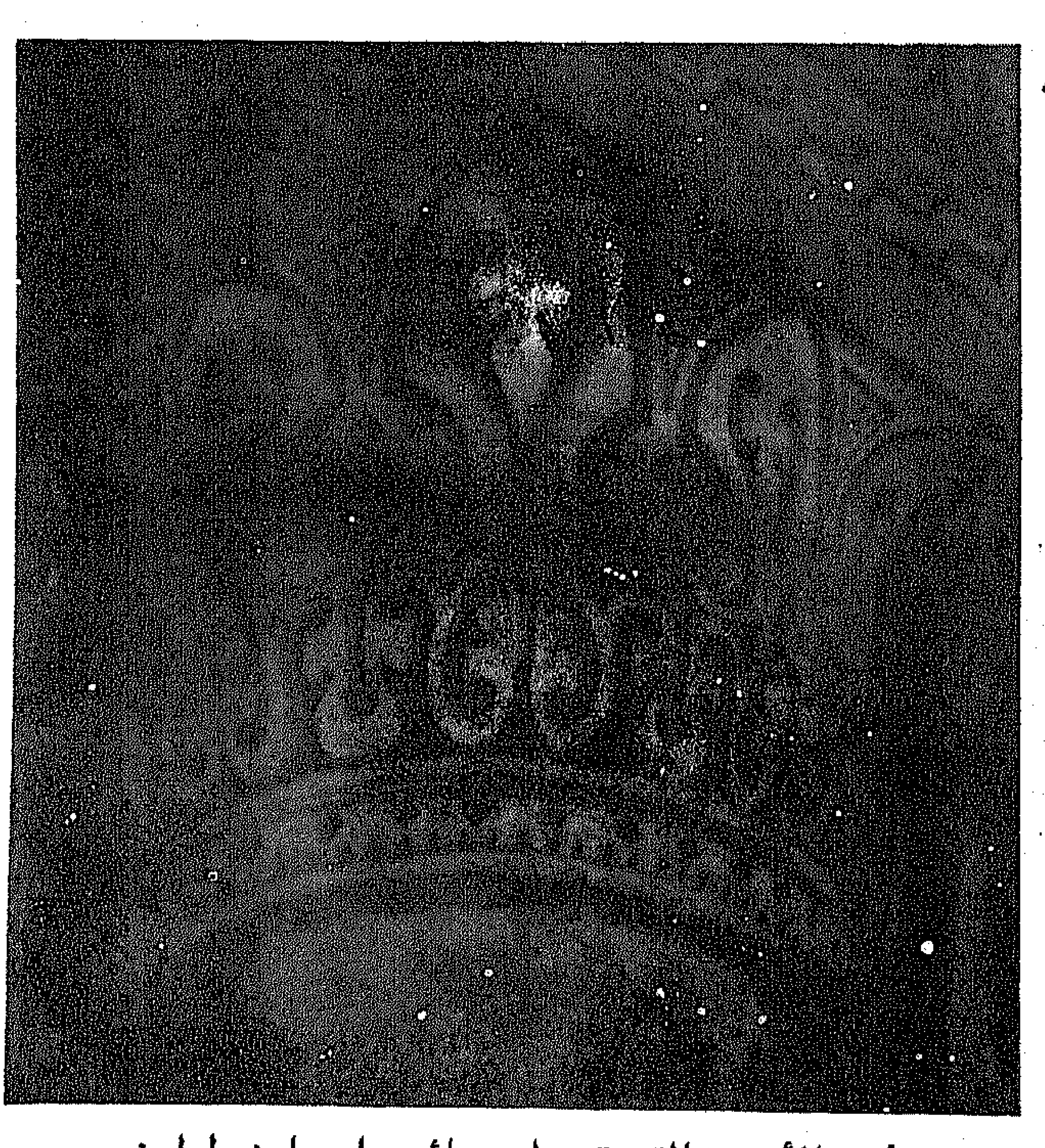


٧- طرز أعمدة إسلامية :

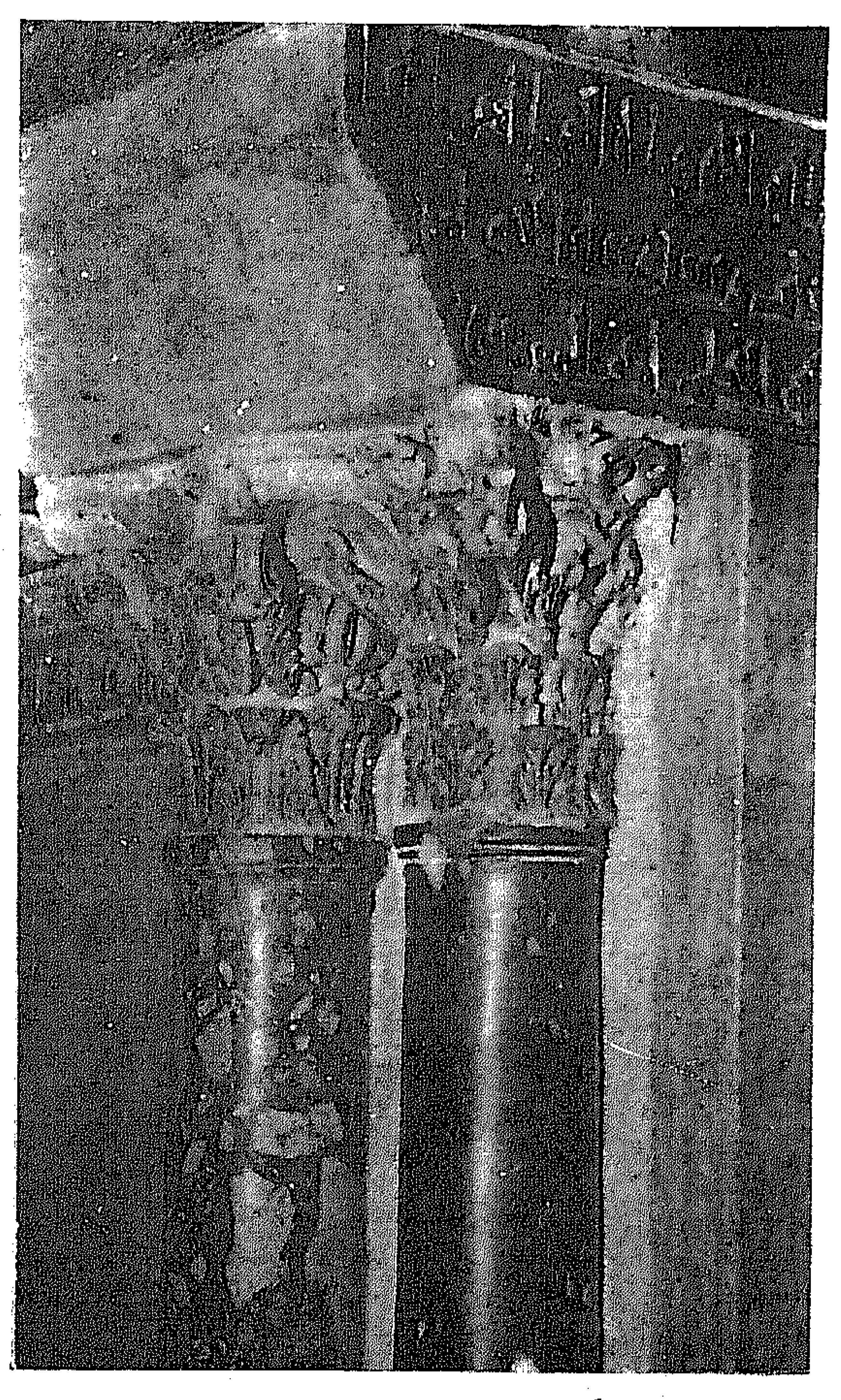
اعتمد المسلمون فى بناء مساجدهم ، فى بداية الأمر ، على نقل الأعمدة من المعابد والكنائس الخربة ، ثم اقتبسوا من أشكالها وحاكوها ، أما ابتداع الطرز الإسلامية الجديدة فكان قد حدث فى مصر ، على وجه الخصوص عندما بنيت الأعمدة الركنية فى دعائم بائكات المسجد الطولونى ، وهى من الطوب وتيجانها ، مزخرفة بنقوش نباتية محفورة بأسلوب التوريق . وقد صنعت الأعمدة والتيجان خصيصاً فى العصر الفاطمى ، والكثير منها تحمل عقود محاريب المساجد ، وقد ابتكرت الأشكال الجديدة من هذه التيجان فى العمارة الإسلامية ، وتختلف عن المألوف منها فى الحضارات القديمة ، وتنوعت ابدان طرز الأعمدة الإسلامية بين الأشكال الاسطوانية كما هو فى المسجد الطولونى والأشكال الثمانية ، كما هو معتاد فى المنشآت المملوكية ، ومنها ما استخدم فى ضريح السلطان برقوق ، وتيجانه ذات زخارف نباتية دقيقة ، وكذلك فى مسجد قايتباى من أعمدة للميضأة



* تاج يزين دعامة حجرية بصحن مسجد قايتباى .



* أحد الأعمدة التى تحيط بدعائم جامع ابن طولون .



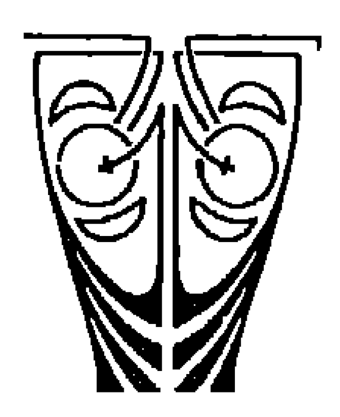
* أعمدة بمحراب جامع قرطبة .



* الأعمدة التى تحيط بمحراب جامع ابن طولون .

ولدكة المُبلغ . وقد ابتدعت طريقة لتشييد الأعمدة فى مسجد قرطبة توصل بها المعمارى إلى الإرتفاع بالسقف عن طريق تركيب عقود عليا تحملها عقود سفلى ، وهكذا جمع بين الأقواس المزدوجة من التى على شكل دائرى ، والتى اتخذت هيئة حدوة الفرس ، بحيث أصبحت كل وحدة مكونة من عمودين سفليين وركيزتين علويتين ، وعقد أسفل ، وآخر يعلوه . وتختلف طرز تيجان الأعمدة بين الدورى والآيونى ، والكورنثى ، اما فى العمارة الإسلامية فنجد منها الإسطوانية والمضلعة ، ونجد أيضاً أبسط أشكال الأعمدة قد إتخذت تيجانها هيئة الناقوس وقواعدها تشبهها ، غير أنها مقلوبة (ناقوس مقلوب) ، وبنفس الطريقة نحتت الأعمدة ذات

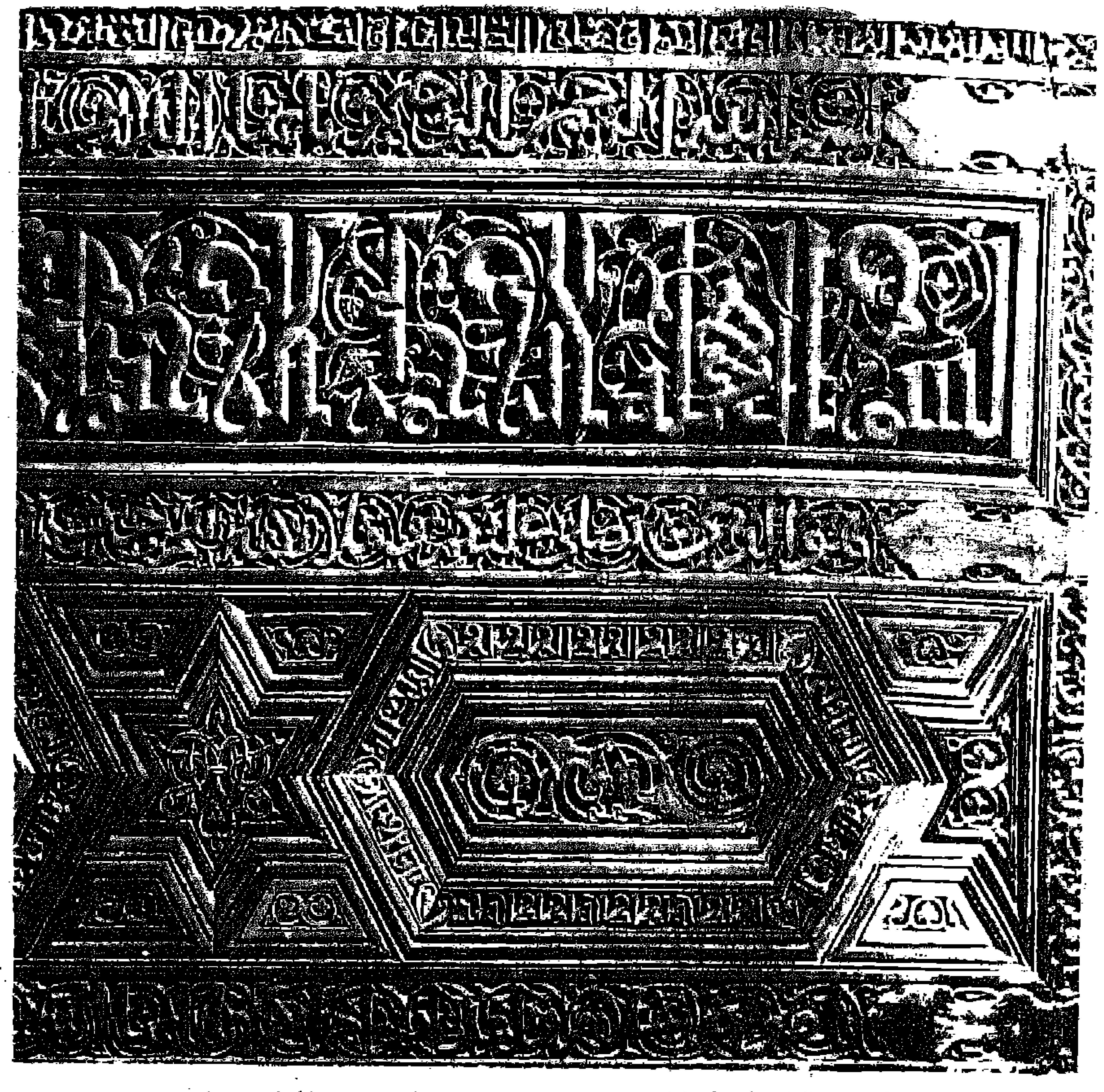
التيجان المقرنصة . إن طابع الأعمدة فى العمارة الإسلامية هو البساطة والرشاقة وزخارفها الهندسية دقيقة الصنع بديعة الفن ، متميزة بنقوشها من التفريعات النباتية الدوارة (الأرابسك) ، أما الطراز العثمانى فمنه المضلع الحلزونى ، وبه التجويفات الرأسية ، واستعمل فيه أسلوب التوريق لتزيين تيجانه . وقد استخدمت المقرنصات فى صياغة تيجان الأعمدة فى القصور الأندلسية ، كما حدث فى قصر الحمراء بغرناطة ، واستخدمت أيضاً فكرة ضم عمودين يحملان تاجين ملتصقين . وقد بلغت المقرنصات فى قصر الحمراء ذروة تطورها فقد ابتكرت هنا طريقة تعرف بـ « قوس الكتف المكسورة » ، قد لاءمت بين المقرنص الذى يعترض فى إتجاهه الإستقامة ، وبين الإنحناء فى قوس العقد،أما فى مسجد محمد على فقد نحتت تيجان بطراز دورى رومانى ، يحاكى النماذج الكلاسيكية القديمة .



٨- الحروف العربية موضوعات للفن والجمال :

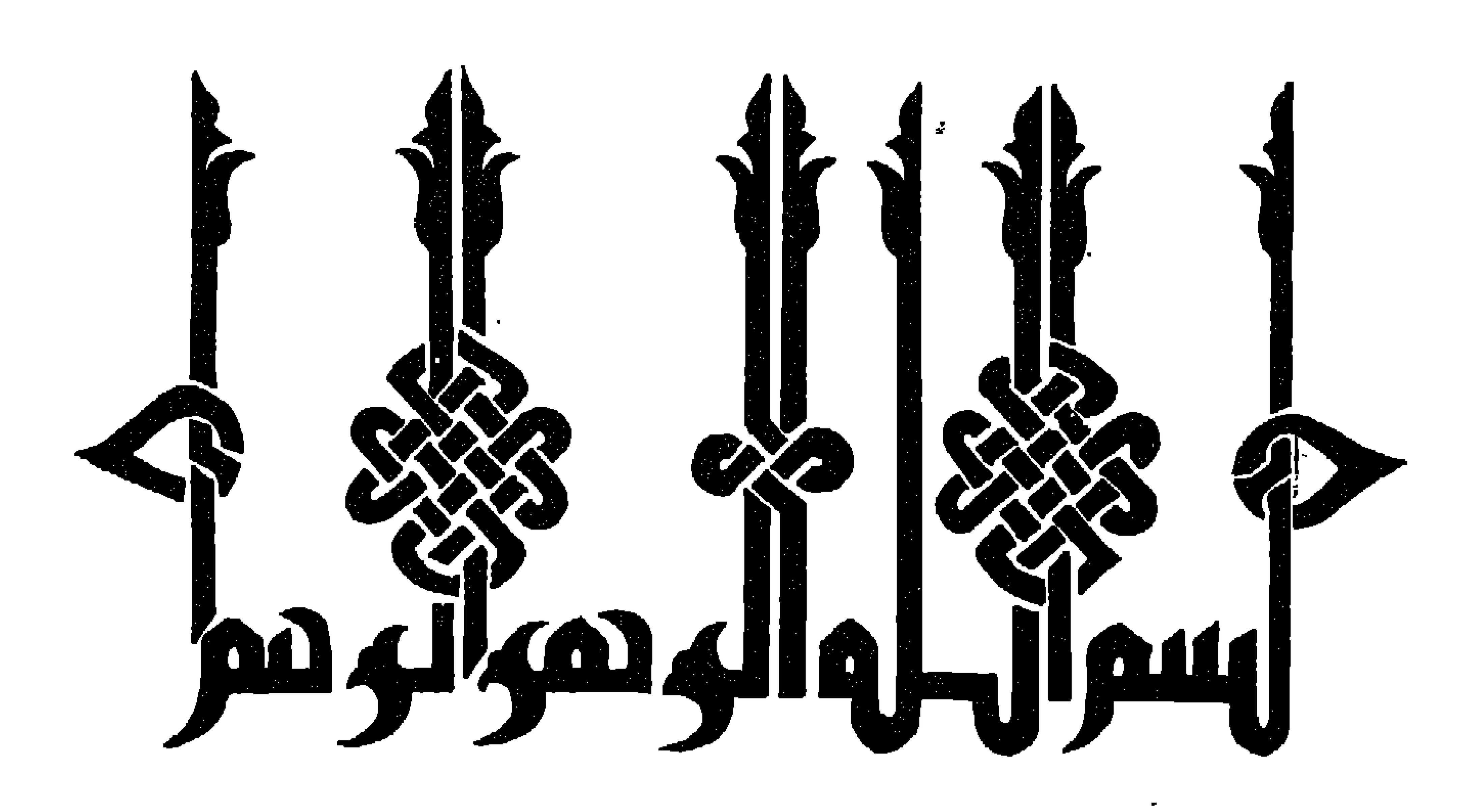
حظيت الكتابة العربية بعناية المجودين من الخطاطين ، على مر القرون العشرة الهجرية الأولى حتى أن وضعت أصولها وأحكمت معاييرها ، والفضل فى ذلك يرجع إلى طبيعة العقيدة الإسلامية بمعاييرها الفقهية من ناحية ، وإلى عبقرية الفنان المسلم من ناحية أخرى ، فقد ارتقى بتجويده للخطوط إلى مستوى الفن المبدع ، وعلى يديه أصبحت اللغة - وهى أهم واجهة لعمق الحضارة الإسلامية ، تقوم أيضاً بمهام إبراز الأبعاد الفنية ، من خلال أعمال مثل النقش والحفر والزخرفة ، وغير ذلك من أشكال الفن المختلفة . ومن المرجح أن ماشجع الفنان المسلم على صياغة الخط والحروف فى مجالات الزخرفة هو موقف العقيدة الإسلامية من موضوع تجسيد العناصر الحية ، حيث اعتقد أنه نوع من تقليد صفة من صفات الخالق ، ذلك يفسر محاولاته لتجريد صورة من صفاتها المادية ، وتحويره للأشياء المنظورة فى أعماله حتى تفتقد كتلتها ، وقد إستعان فى ذلك بطريقة توزيع ثقل الأشياء بخطوط دوارة مستمرة الحركة ، بالإضافة إلى إستخدام اللون الذهبى من أجل تبديد مادة الشىء ، وإكسابه خفة روحية ، مما عمل على إحتواء نظر المشاهد ونقله إلى حالة لانهائية من حركة الخطوط تتمثل فى زخارف الخط وإتجاهات التحوير فى الأشكال .

ومن أساليب تطوير فن الخط تزيين الحروف بتقويسها أو بزخرفة رؤوسها بالتوريق أو التزهير ، فالكتابة العربية تتمتع بجمال حروفها سواء مفـردة أو مركبة ، وهى فى نفس الوقت طيعة لأساليب الإبتكار فيها ، ومرنة فى قبولها لعمليات المد أو الإستدارات فى الحروف ، مما أكسب مثل هذه الكتابة حيوية ،



* الخط الكوفى المتداخل المزهر محفور على جانب من التابوت الخشبى للإمام الشافعى ، مصر العصر الأيوبى .

ومنحها الجمال والبهجة ، بل شجع ذلك على محاولات زخرفتها بطرق شتى . أما قابلية الحرف للمد والإنثناء فهو ماأعطى إمكانية شغل الفراغات الناشئة بين الحروف ، كما أن عمليات ضم المسافات بين الحروف ، أو التباعد بينها بمد الحرف قد أضفى جمالاً وحيوية زخرفية ، وكانت الحروف تبنى على أساس أصل هندسى ثابت ، وقاعدة رياضية ، حيث اعتبر حرف الألف معياراً وباقى الحروف أجزاء من دائرة تكون هذه الألف قطراً لها ، وبهذه الصورة غدت الحروف كلها بأجزائها مردودة إلى نسبة ثابتة ، عرفت بالنسب الفاضلة ، ومن النسب الفاضلة أيضاً ماكانت عرض الألف فيها إلى طولها بمقدار الثمن ، وهى النسبة التى تشبه النسب الجمالية لتركيب الإنسان فى الفنون الكلاسيكية القديمة ، ولما كانت

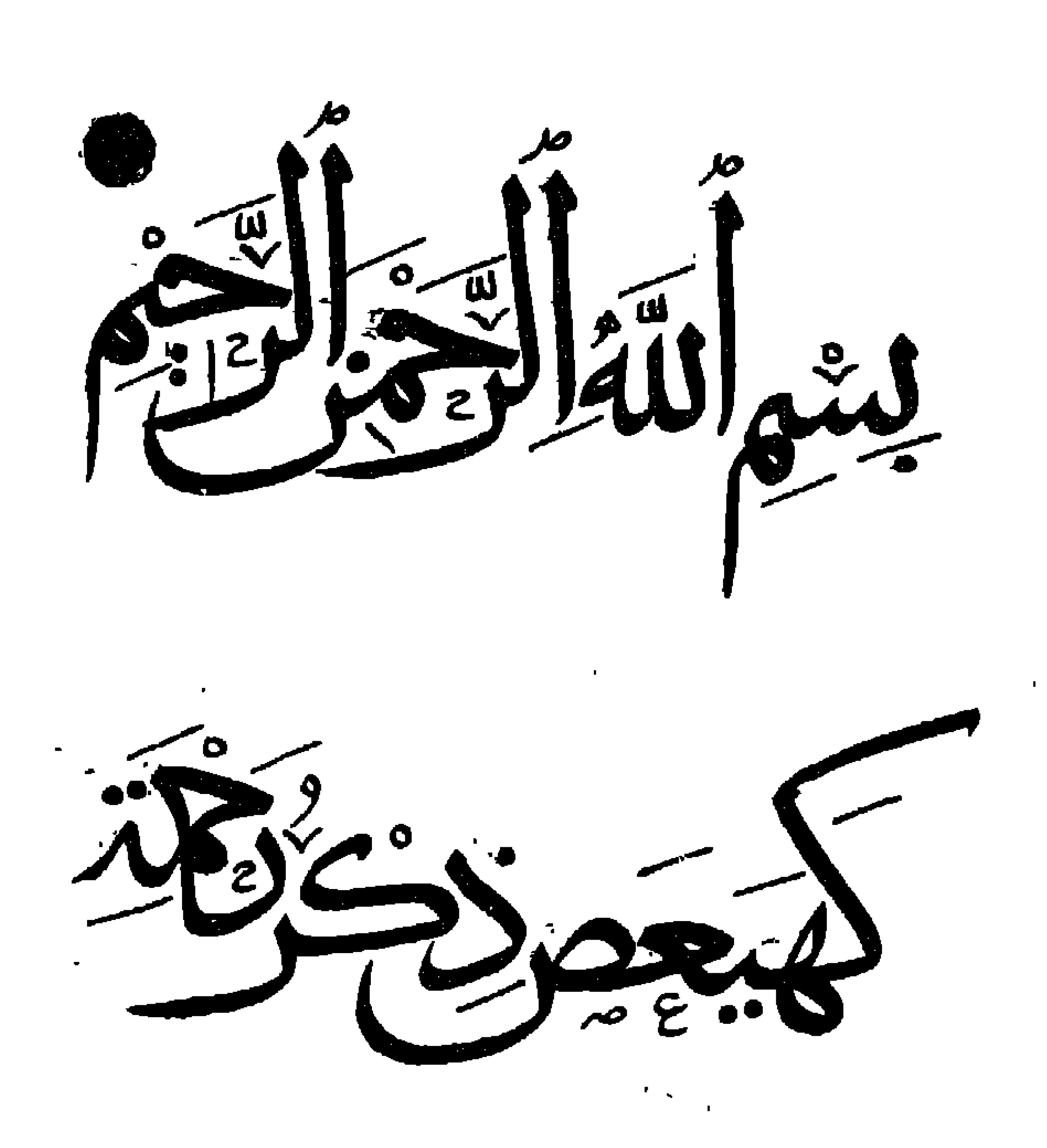


* البسملة بخط كوفى معقود الحروف العمودية .

الحروف العربية لاتتعدى أن تكون خطوطاً مستقيمة وأجزاء من الدائرة ، لذا فهى تتمتع بهيئة تبسيطية ، ذلك بالإضافة إلى تجردها من حروف للحركة ، أما عندما اتخذت النقط هيئاتها الجمالية وتجددت أشكالها وأوضاعها ، وعرفت مساحتها وأماكن انزالها ، فإنها أصبحت بالتالى جزءاً متمماً لعملية تجويد الخط .

وهناك العديد من متاحف الشرق والغرب تحفظ لنا نماذج فنية رفيعة من الخط العربى الزخرفى سواء مكتوبة على صحائف ، أو منقوشة على سطوح الحجر أو الخشب ، مما يكشف لنا عن تطور شكل الحرف ، أو أساليب الخط أو نسب المسافات التى صممت عليها . ومن أساليب الخط العربى : الكوفى ، والنسخ ، والثلث ، فالأول قد استخدم فى كتابة المصاحف ، وكانت أول ميدان عمل فيه الخطاطون . ويتميز الحرف فى الخط الكوفى بالزوايا الحادة والإيقاع المتزن الوقور ، أما الكوفى المزهر فحروفه تزدان بزخارف مورقة ، حيث رتبت الخطوط على مستويين ، وقد ظهرت الحروف كبيرة ورسمت على أرضية من الفروع المتشابكة وأوراق الأزهار . وقد شاع هذا النوع فى مصر فى عهد الفاطميين ، حيث جمعت الخطوط أحياناً بين الليونة والهندسية فى تآلف رائع ، فاتحدت الإتجاهات المنحنية الدوارة للحروف برشاقتها ، مع الخطوط المستقيمة

الهندسية ذات الجمال الرياضى - وفى أعمال الخشب كان يلتف الخط الدوار بحرية وإنطلاق ، رغم الوقفات القصيرة له فى مناطق إنتفاخ الحرف .إن الخطوط وهى تتعامد بزوايا قائمة تصنع الإستقرار والسكون ، و بميلها وإنحرافها بعضها تجاه بعض تعطينا إحساساً بحركة وحيوية ، أما التطور الذى حدث فى نمط ذلك الفن فكان فى إتجاه تحقيق المزيد من الرشاقة أو فى مد سيقان الحروف أو فى إستخدام أوفر من الزخارف النباتية وتفريعاتها وتشابكها .



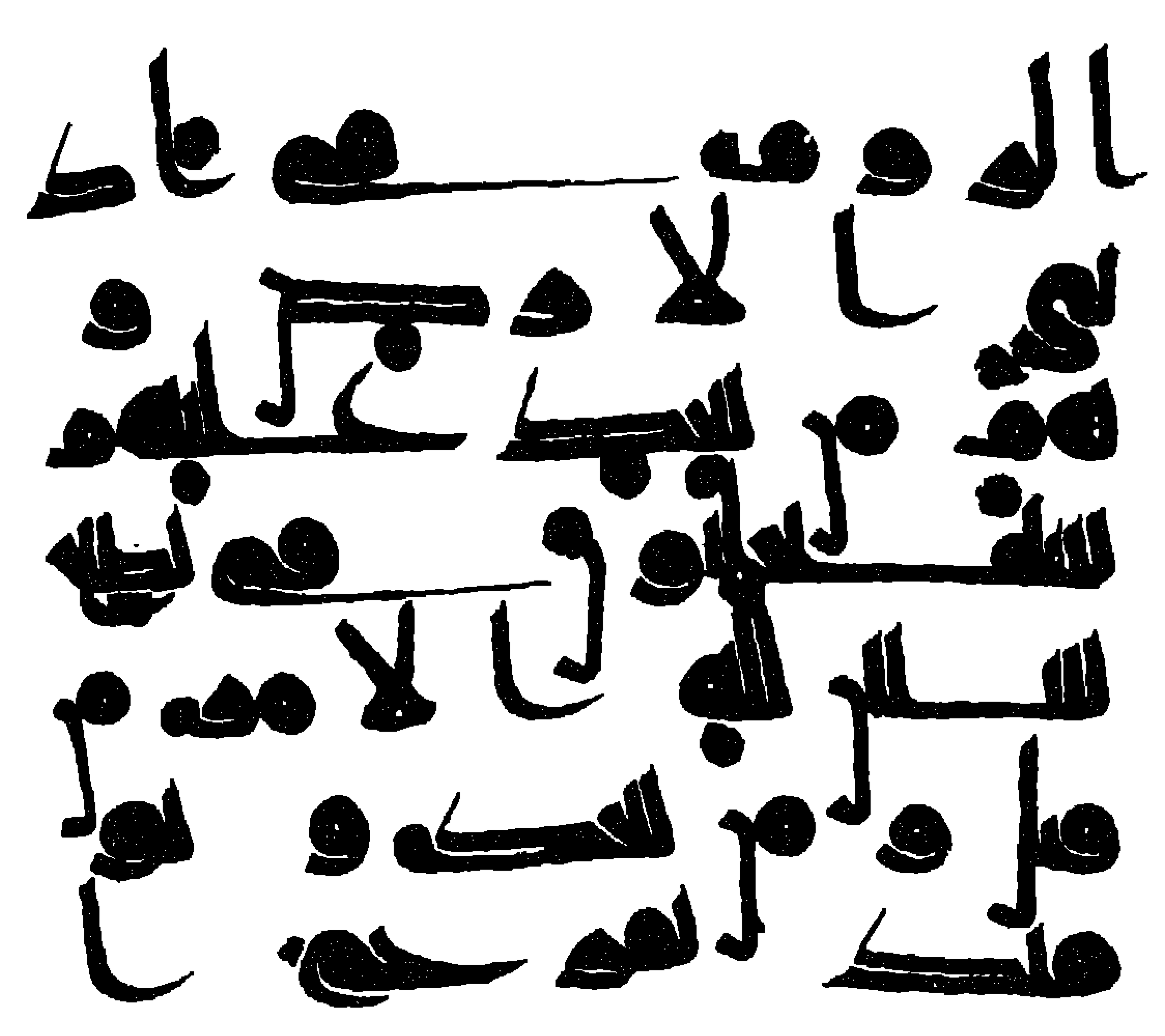
* بداية سورة مريم بخط الطومار ، مصر (ق ١٤ م) محفوظ فى برلين .

برع أهل شمال الشام فى إستخدام الخط النسخ فى الكتابة العربية ، وهو الخط الرائق ذو التأثير المبهج ، وقد بلغ أوج نموه فى أواخر عهد الفاطميين ، ومنه الأمثلة الرائعة التى كتبت بها المصاحف وتميزت فيها الحروف بالإستدارة والليونة، وأدغمت بينها الحشوات ذات الزخارف النباتية الدقيقة ، وقد انتشر إستخدام الخطين النسخى والثلث فى مجال المعمار منذ القرن الحادى عشر الميلادى .

وهناك خط مستدير يعرف بخط « الطومار » ساد ضمن الخطوط اللينة وإستخدم فى أغراض مختلفة تذكارية وأيضاً زخرفية ، وحتى أواخر القرن السادس الهجرى كان قد قل شأن الخطوط الكوفية ، وحلت محلها الخطوط المستديرة ، التى تمتاز بالرونق والجمال . ومنذ اتخذ خطاطو مصر مهمة تجويد الخطوط العربية فى عهد الدولة الطولونية ، وقد برز فى هذا المجال « طبطب » الذى تطورت على يديه هذه الخطوط وزادات أنواعها ، ورفعت مكانة مصر فى منافسة دولة العباسيين ، وظل التطوير مستمراً فى عصر المماليك حيث غدت مصر بفضل رعاية السلاطين للأدب والفن قبلة هذا التجويد . وكان من أشهر الخطاطين فى ذلك العهد « شمس الدين ابن أبى رقيبة » ، « وشمس الدين بن على الزفتاوى » . أما النوع الذى تطور فى أسبانيا ويعرف « بالقرطبى » فتمتاز حروفه بالإستدارة المبالغ فيها .

إستخدم فن الخط العربى فى مجالات عديدة غير كتابة المصاحف فزينت بأشكاله المختلفة الأوانى المعدنية وأشغال الخشب ، والجص ، والمنتجات الخزفية ، مما ميز هذه الأعمال وأكسبها طابعاً خاصاً بين مثيلتها فى فنون العالم المختلفة ، على إعتبار أن الخط فيها قد أضيف كعنصر زخرفى بحت ، لما يتمتع به الخط العربى من الخصائص التى تؤهله للقيام بمثل هذه المهمة كشكل طيع . هذه الأعمال الفنية قد تجردت فيها صور الأشكال الآدمية والحيوانية من الصفة التجسيدية .

ومن أشهر الأعمال البرونزية التى انتجت بهذه الطريقة بغرض الزينة « عقاب » له جسد أسد مجنح ورأس طائر ، وقد نقش على سطحه زخارف تصور سباعاً وصقوراً ، وعليه كتابات دعائية بالخط الكوفى ويرجع إلى العصر



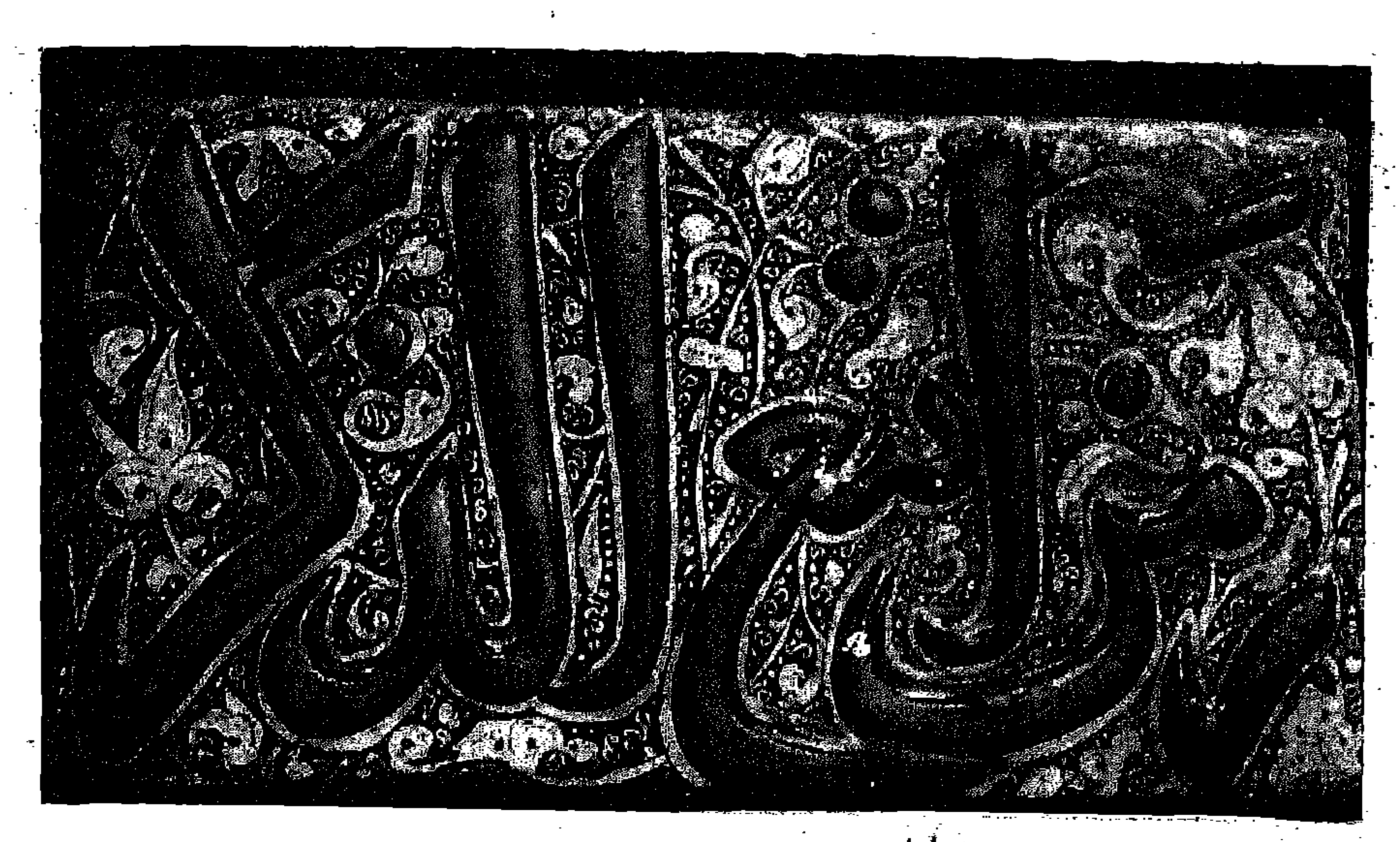
* صفحة من المصحف بخط كوفى (ق ٢ هـ) ،
معهد الدراسات الشرقية بليننجراد .



* كتابة بقلم مختصر الطومار غير منقوط وهى : « هذا عهد شريف » .

الفاطمى، أما الخط الكوفى المتداخل أو المربع ، فكانت تكتب به أحياناً العبارات ، فتوحى هى ذاتها بمثل هذه الحيوانات أو الطيور .

وفى مجال العمارة نجد إستخدامات عنصر الخط العربى وقد نقش به الإفريز الجصى ، حيث يعلو جدران الإيوان الذى تقع فيه القبلة فى مسجد السلطان حسن ، وتقوم مثل هذه الأفاريز بعملية ربط المستويات الرأسية فى البناء



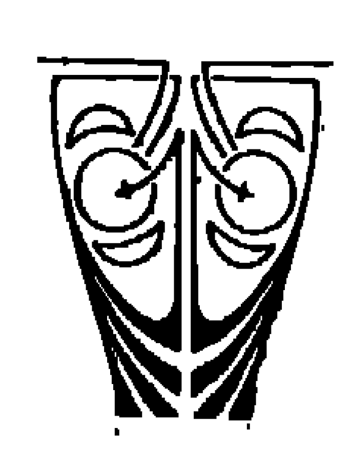
* بلاطة من القيشانى عليها كتابة بارزة بالخط الثلث (جزء من آية قرآنية) (ق ١٥ م) .

بالمستويات الأفقية أو بالقية . ونجد المشكاة الخزفية التى ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى (العصر المملوكى) قد زينت بخطوط من الكتابة العربية محزوزة على أرضية سوداء ، ومن المدرسة التركية العثمانية من أخذ عن مصريين قلم الثلث المميز لعصر المماليك ، وابتدع فيه خطوط جميلة ، أما النسخ فقد أخذوه عن السلاجقة وأضافوا عليه « الرقعة » ، و« الديوانى » . ومن الخطوط التى تفرد بها العثمانيون خط الطغراء ، وفيه يتكيف الخط ، ويتجاوز عن قواعده المعروفة ، وبهذه كانت توجب الأوامر ، أو هى بالأحرى توقيع سلطانى ، وأول من استخدم توقيع الطغراء السلطان « سليمان بن بايزيد » فى أوائل القرن الخامس عشر الميلادى ، وهناك طغرة ، ترجع إلى عهد السلطان العثمانى « أحمد الأول » توضح ذلك النمط من الكتابة .

رأينا كيف كانت إيقاعات الخطوط تنساب بحرية تصعد وتنخفض فى عمل زخرفى ، كما انسياب اللحن فى الموسيقى ، تنثنى فى تؤدة أو تتكسر فى عنف ، ثم ترتكز لتندفع من جديد ، فكلما امتلك الخط حيوية الحركة ، وطاقة كامنة ، كلما تخطى بذلك حدود السطح ، ذى البعدين إلى الفراغ اللانهائى ، والمشاهد بتتبعه

لإتجاهات الخط يستكشف إيقاعه - إرتفاعاته وإنخفاضاته ، سكونه وحركته .
ومن هنا غدا العمل الزخرفى فى الفنون الإسلامية ، مع إضافة عنصر الخط بأنواعه ، يثير فعالية ذهنية حقيقية ، حيث ارتباط مثل هذه الخطوط بالكتابات التى فحواها معتقدات الناس وأفكارهم ، كما أن مفردات اللغة تنمو بنمو الحضارة ، وصور الحرف الهجائى تحمل الكثير من الرموز التى تتضمن معانى يفهمها شعب هذه الحضارة .

هكذا ظل الخطاطون فى مصر يحتلون مكانة مرموقة حتى مجىء الحملة الفرنسية ، من هؤلاء : « مؤنس » ، و« جعفر بك » ، و« عبد الله زهدى » ، وقاسم ، وبقيت المعلقات المكتوبة من آيات قرآنية وأمثال شعبية ومقتطفات من الشعر تقليداً شعبياً ، يتمتع بصفة عقائدية ، وكان إتجاهاً يهدف إلى النهل من أساليب التراث القومى ، وخاصة من نماذج الفن الإسلامى ، فى مجالات العمارة والنقش والمنسوجات المرسمة ، وزخارف الأوانى الخزفية ، وظل الخط عنصراً تشكيلياً وتعبيرياً فى آن واحد ، وليس تشكيلات مجردة من المعنى . أما ظاهرة إستخدام الحروف العربية كعنصر من عناصر التشكيل فى الفنون المعاصرة ، والذى انتشر فى مطلع الستينات من القرن الحالى فكان إتجاهاً فى مجال التصوير ، يمزج بين التشكيلات المجردة وبين الكلمات والحروف فى تكوينات تهدف تحقيق معايير جمالية فى غالب الأمر .



٩- أساليب صناعة الخزف الإسلامى :

تعددت أساليب صناعة الخزف فى عصور الإسلام المختلفة ، وتحققت من خلالها القيم الفنية المتميزة ، حتى أن وصلت إلى حد من الفخامة والإبداع ، أصبحت معه بعض الأوانى من النوع ذى البريق المعدنى تنافس المنتجات



* طبق خزفى مصقول من العصر العباسى طراز سامرائى .



* طبق خزفى ، إيران (ق ٤ - ٥ هـ) .

المصنوعة من ذهب أو فضة . أما الطريقة التى إشتملت بعض مراحلها على رسم بألوان تحت طلاء شفاف ، بالإضافة إلى أسلوب الحفر أو التخريم على سطح الآنية فقد كانت على مستوى فنى غاية فى الإتقان .

وفى عصر الخلافة العباسية كانت مصر مركزاً لإنتاج نوعية من الأوانى الفخارية ، من التى ترسم بنقوش بارزة وتدهن بطلاءات زجاجية رصاصية ، خضراء أو صفراء ، وقد يضاف إليها الطلاء اللماع . ونوعية أخرى لونت بألوان حمراء ، أو صفراء ، أو برتقالية ، أضيفت إليها زخارف مزججة فى أجزاء بطريقة القاشانى ، بحيث تغطى الآنية ببطانة ، وينقش عليها رسم محزوز بخدش طبقة الصلصال بإبرة دقيقة . ثم تغلف الآنية بأكملها بطبقة زجاجية رقيقة ، ويحرق الآنية تكتسب الأجزاء المكشوفة منها درجة ظلية أكثر عتامة . وفى هذه المرحلة كانت تضاف بقع من الألوان المزججة ، أغلبها الأخضر المنجنيزى أو الأصفر .

وقد عثر فى سامراء (٥٤) على أوانى تميزت بسمات الفن الأسلامى الأصيل، إستخدمت فى تلوينها الطلاءات اللماعة للمرة الأولى ، وقد غلب على ألوانها العديدة ، الياقوتى الصارخ وإليه يضاف قليل من ظلال صفراء أو بنية . أما النوعية التى لونت أرضيتها بالأبيض الناعم فكانت تغطى بطبقة زجاجية شفافة ، بعد تسخينها تطلى أجزاء التصميم المرسوم بمزججات معدنية ، وبتعريض الآنية للتسخين مرة أخرى ، فى تنّور خامد ودرجة حرارة منخفضة ، ينتج فوق التصميم سطح رقيق لماع .

نمت الأساليب المستحدثة فى مجال صناعة الخزف فى مصر فى العصر الفاطمى ، إلى الحد الذى أصبحت نماذج الأوعية ذات الهياكل البيضاء بزخارفها الملونة بالمزججات القلوية تستخدم فى الحاجات اليومية . أما الطراز اللماع الذى



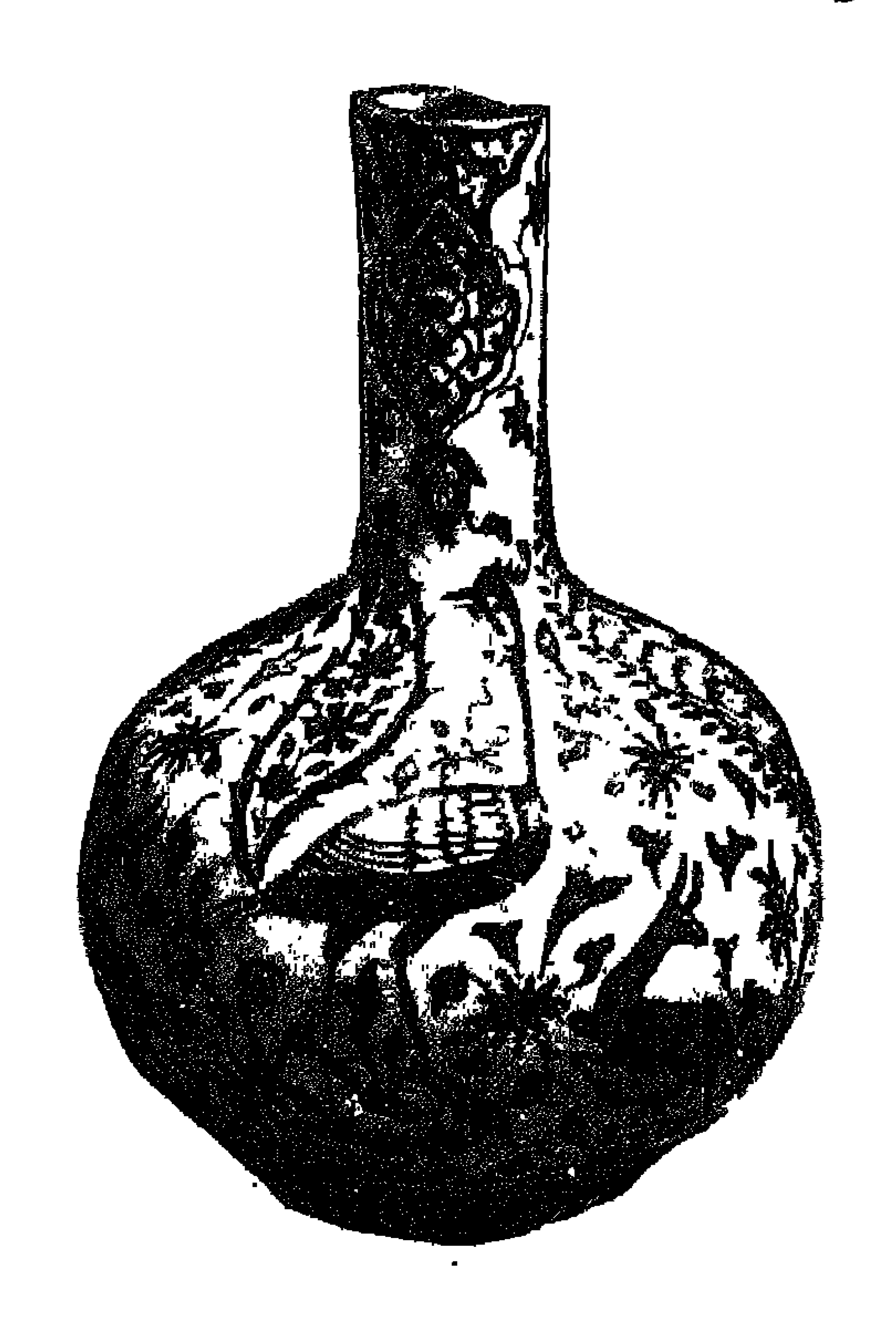
طبق من الخزف ذى البريق المعدنى ، الأندلس (م ١٥ م) .

*طبق من الخزف التركى المسمى خطأ بخزف رودس (ق ١٤ م) .

كان قد تطور فى تاريخ مبكر فيتميز بالجودة ، وعوضت تصميماته الماهرة المتنوعة عن ضعف مستوى الصقل فى هياكله . ومن أكثر التصميمات التى استخدمت

فى تزيين مثل هذه الطرز نجدها رسوم الأسماك والأشكال الآدمية ، ومن أساليب التلوين طريقتان : الأولى أحادية ، والثانية متعددة الألوان . وفى المتحف الأسلامى بالقاهرة العديد من النماذج الرائعة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى ، وعليها توقيع « سعد » أو « مسلم » ، وتتميز هذه النماذج بالدقة والإتقان فى رسوم الأشخاص والحيوانات ، المنقوشة فوق أرضيات من التفريعات النباتية ، وبالمتحف أيضا يحفظ صحن ينسب إلى ذلك العصر ومرسوم عليه ديك . أما متحف فكتوريا والبرت ففيه نموذج رائع من أوائل القرن الثانى عشر ، يتضمن صورة لقسيس يؤرجح مبخرة على صحن لما ع .

لقد انتشرت فى إيران فى القرن الثانى عشر صناعة البلاطات الحائطية ،



* مزهرية صنع إيران (ق ١٧ م) .

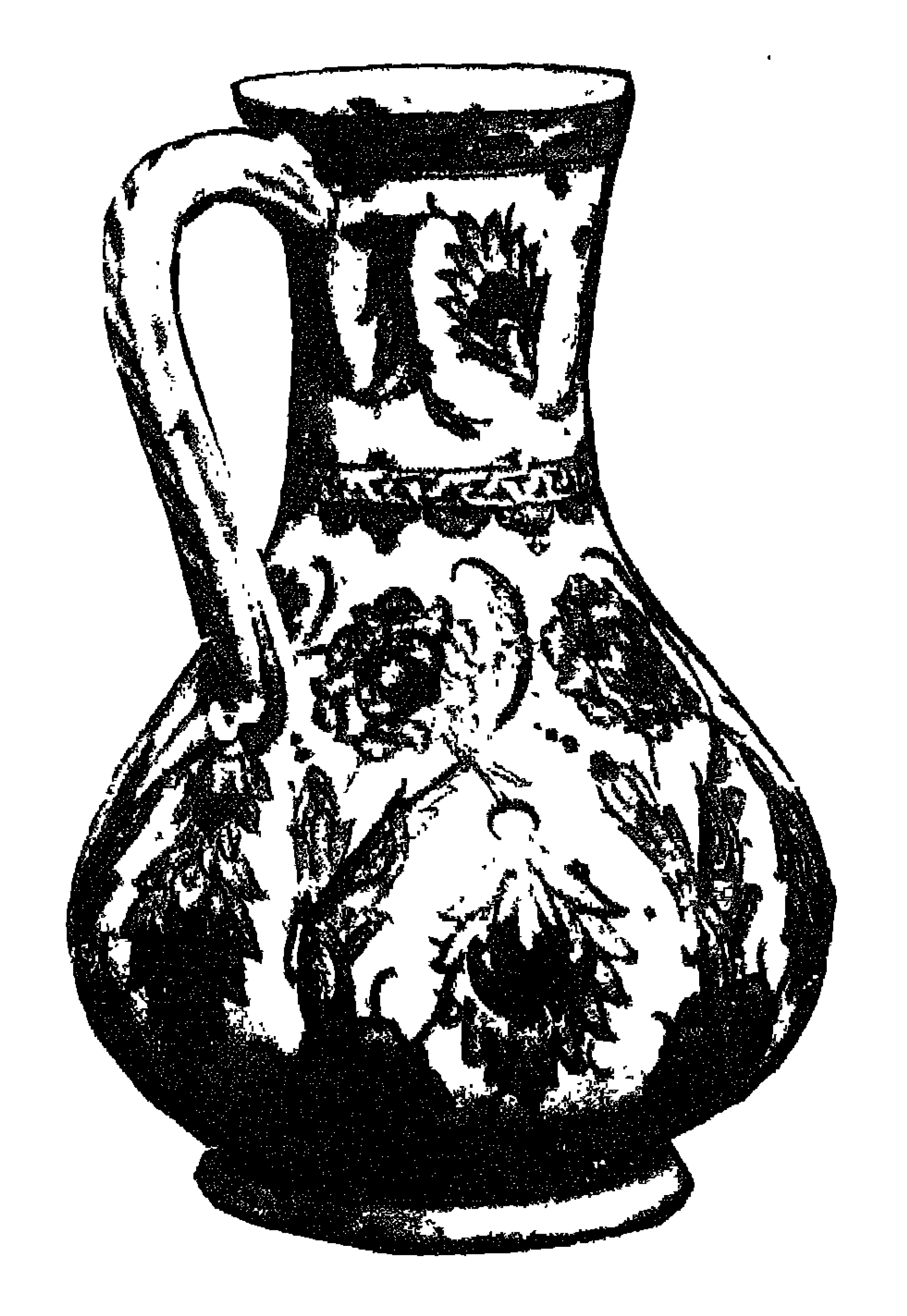
والتى تميزت بثراء زخارفها التى إشتملت عناصرها على رسوم الحيوانات والطيور والتفريعات النباتية ، بالإضافة إلى النصوص الكتابية ، وإستخدمت مثل

هذه البلاطات ذات البريق المعدنى فى تكسية المحاريب . وغالباً ما كانت الموضوعات الزخرفية ترسم وسط أرضية بطلاءات البريق المعدنى . والسلطانية المزينة برسم « البُراق » على أرضية من التفريعات النباتية تعد من أبدع نماذج الخزف ذى البريق المعدنى ، من النوعية التى انتجت برسوم حيوانية ، أو بطيور على أرضية نباتية .

وخلال الحكم الفاطمى ظل يتطور طراز صناعة أباريق الماء الفخارية ، غير المزججة بشكل راق ، تدل عليه النماذج التى إشتملت على مرشحات مثقبة فى أعناقها ، ونقشت عليها زخارف تتمتع بمنتهى الزينة . ونمت الأساليب الحديثة فى هذا المجال ، وبلغ إنتشارها أن أصبحت نماذج الأوعية ذات الهياكل البيضاء منها ، بزخارفها الملونة وبمزججات قلوية تستخدم فى أغراض الحياة اليومية .

والأوانى المشهورة باسم « الباربوتانية » ترجع فى الأصل إلى نوع من المنتجات الخزفية ، التى صنعت فى مدينة الزهراء (٥٥) الأسبانية . ومعظمها أباريق مزخرفة وملونة بطلاءات خضراء وبنية على أرضية صفراء . وربما نلاحظ فى مثل هذه النوعية من الأوانى بعض التأثيرات ، مأخوذة عن أساليب بلاد النهرين . غير أنه لا يمكن إغفال السمات المحلية الواضحة . أما الخزف الذى يعرف بالذهب « الطليطلى » فهو نوعية متقنة الصنع من تلك الأوانى الباربوتانية ، بل على مستوى فنى متميز .

تطورت صناعة الخزفيات فى عهد الأيوبيين (١١٧١-١٢٥٠م) وشملت أنواعاً من القاشانى وأوانى مطلية ولماعة ، ذات لون متميز بدرجة بنية خاصة ، على أرضية زرقاء . أما التطور الأكبر فقد تحقق برعاية المماليك (١٢٥٠-١٣٨٢م) فإزدهرت الفنون بكل أشكالها وإتصفت الصناعات الخزفية بالإتقان والرقة .

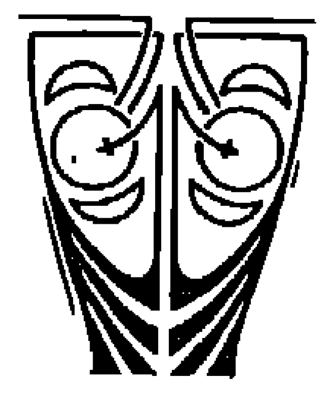


* أبريق صنع تركيا (ق ١٦ م) .

وتمتاز المنتجات من الخزف التى عثر عليها فى مدينة « الفسطاط » بصغر حجمها وبدقة صناعتها ، وبالأسلوب المتقن لطلائها اللماع ، وغالبا ما وجدنا زخارفها قد إحتوت طيوراً أو تفريعات نباتية . وفى الفسطاط أيضاً إنتشر نوع الأوعية الخزفية التى إستخدمت فى زخرفتها القاشانى ، وتطلى بتزججات تحت درجة حريق عالية فتكتسب لوناً بنياً قاتماً . ومثل هذه الأوعية نجدها قد تميزت بقواعدها العالية وهياكلها السميكة الثقيلة ، وسادت فى زخرفتها أشكال الطيور والحيوانات .

أما فى دمشق فقد إقترن بها نمط خزفى معظمه أوانى فيما بين القرنين الثانى عشر والرابع عشر ، وجرار مزخرفة بطريقة الطلاء اللماع بالوانه الزرقاء والسوداء . وإتخذت وحدات زخارفها من التفريعات النباتية وأشكال الأسماك

والطيور ، بالإضافة إلى الأشكال الآدمية . وبمتحف « المتربوليتان » إناء خزفى على شكل مشكاة ، وعليه كتابات بخط كبير على أرضية من الزخارف النباتية وتزهيرات باللون الأزرق والأبيض على أرضية سوداء . وهو نموذج للخزف المملوكى المصنوع فى مدينة الفسطاط .



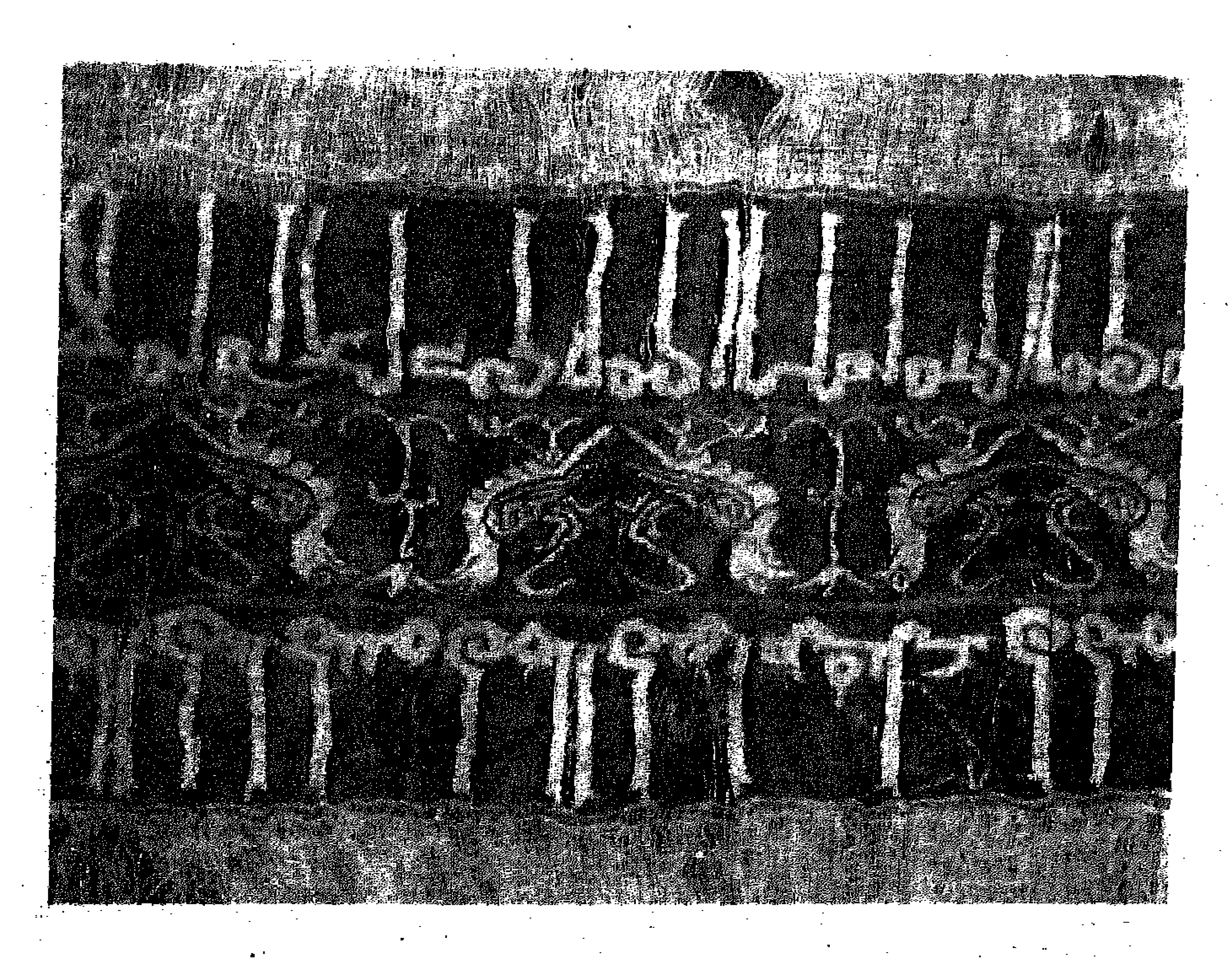
١٠ – نماذج مصرية من المنسوجات الإسلامية :

منذ العصور الوسطى ومصر تعد مركزاً هاماً لصناعة المنسوجات . وشهرة مدينة « أخميم » فى هذا المضمار تعدت حدود مصر . تشهد على ذلك أقمشتها الكتانية والحريرية ، وقد تخللت الخيوط الفضية نسيجها ، فرسمت العناصر الكتابية ، أو صورت أشكالاً آدمية ، ولاقت رواجًا فى كل أنحاء العالم . أما مدينة « دمياط » فيكفى النموذج (المحفوظ فى كنيسة بمدينة فوكلوز بفرنسا) ، الذى يعرف « بوشاح القديسة آن » ، وعليه كتابة تدل على أنه مصنوع فى دمياط (٩٠٦ر٩٠٧) ، كى نستدل على المدى الذى وصلت إليه هذه المدينة من شهرة فى ذلك المجال .



* نسيج من الصوف عليه شكل أسدين متواجهين وكتابات بالخط الكوفى ، الفيوم (ق ٣ هـ) .

لقد تميزت صناعة الأقمشة فى عهد الخلفاء الفاطميين ، بالفخامة ، وبتعدد الأنماط فيها ، وقد زخرفتها خيوط ذهبية بأشكال هندسية ، تحصر بينها صور حيوانات متقابلة أو متدابرة . وإنتشار الأساليب الفاطمية فى صناعة منسوجات « صقلية » ليس فيه جدال ، ففى متحف الفنون « بڤيينا » رداء تتويج الملك « روجرز الثانى » ، تزينه صورة الملك جالساً متوجاً ، يقبض على كأس ومن حوله جاريتان ، وكتب عليه بالعربية عبارة « وطيب الأيام والليالى بلا زوال ولا إنتقال » ففى هذه العبارة روح عربية إسلامية ، أليست هى برهان على نوع من التأثير فى فنون « صقلية » ، حتى بعد ما إستولى عليها النورمانديون .

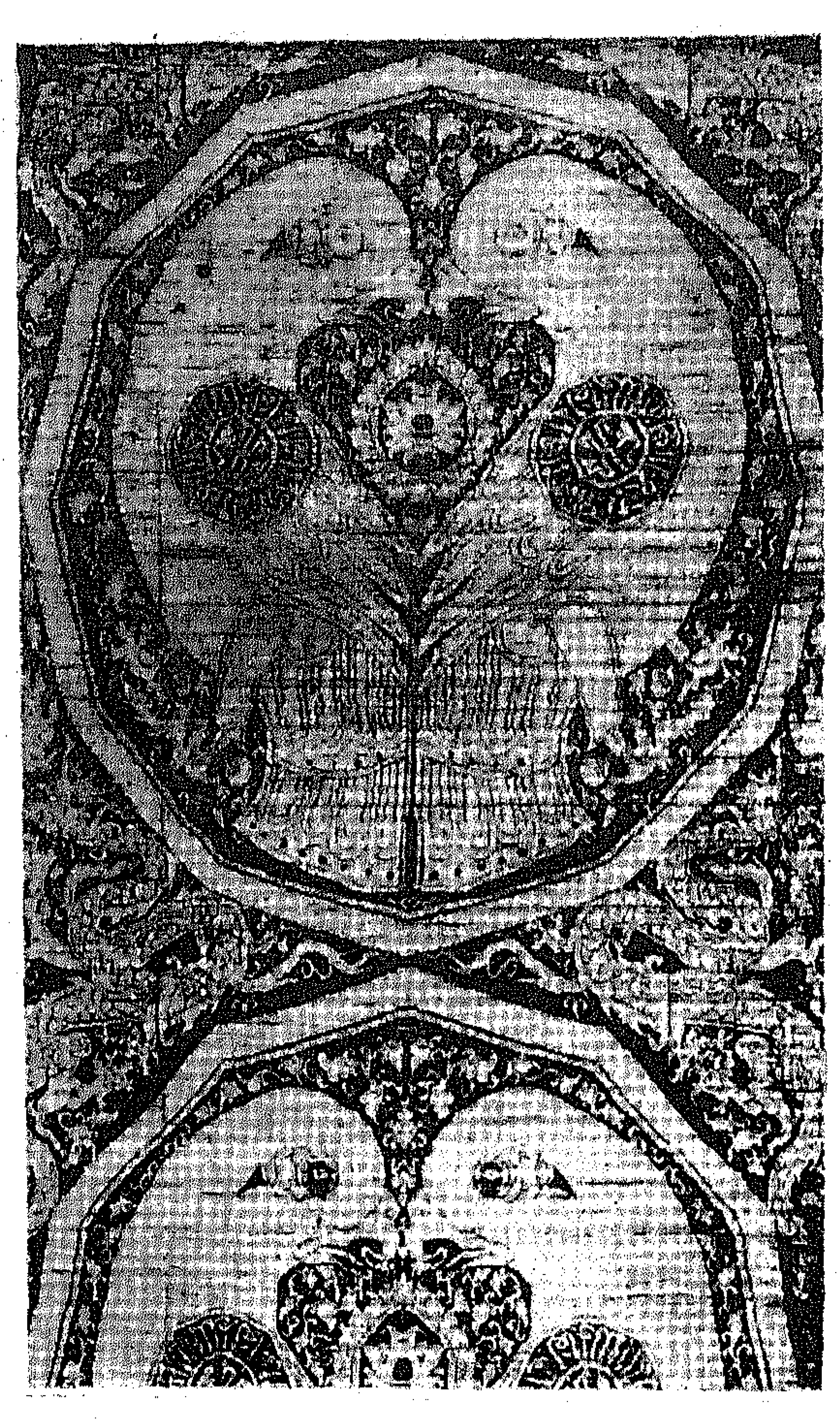


* قطعة من نسيج القباطى بها ثلاثة أشرطة الأوسط به زخارف حيوانية ويحيط من أعلى وأسفل الكتابة العربية .

ويعرف المتخصصون أنه من الصعب التمييز بين نماذج « قبطية » أو « إسلامية » من العصر الفاطمى ، إنها قطعاً وبغض النظر عن عقيدة صانعها « فاطمية » ، أما إذا كانت تصور مشاهد مسيحية معتادة ، ذات تصميمات

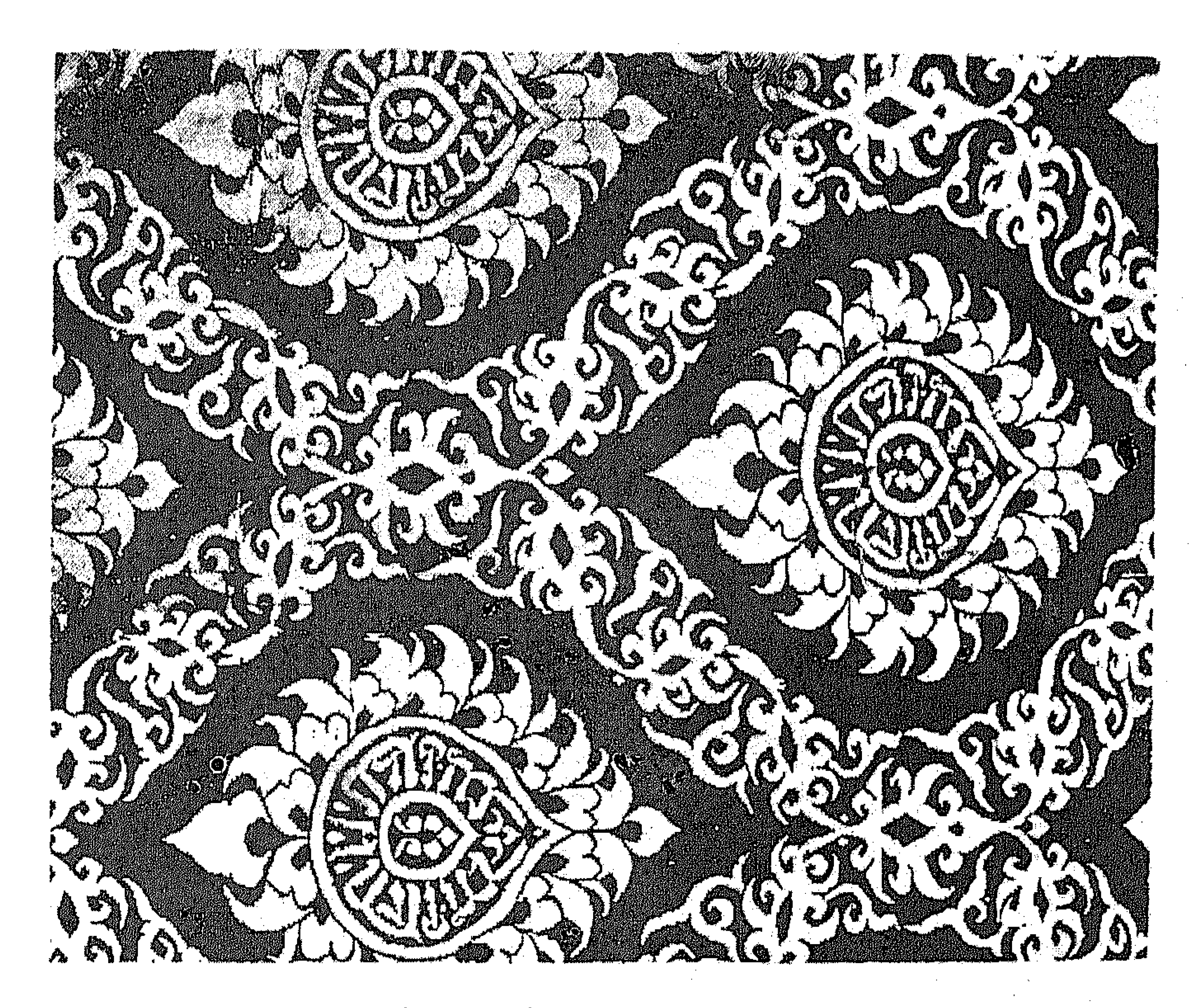
محاكية للطبيعة ، فبديهى لا يمكن أن نعتبرها غير قبطية .

وعموماً فالأعمال المصرية من المنسوجات ، تضمنت صوراً لحيوانات ، وقد أضفت عليها العناصر الكتابية قيمة تزيينية ، وأصبحت عنصراً مميزاً لها ، فحلت بذلك محل الرسوم المحاكية للطبيعة ، وبدت على قدر كبير من الإتقان والمستوى الفنى المتميز .



* قطعة من ديباج عليها إسم الناصر بالخيوط الذهبية عصر مملوكى (ق ٨ هـ - ١٤ م) .

تتلخص طريقة « الصباغة المقاومة » فى مجال صناعة المنسوجات فى تغطية أجزاء من القماش بمادة مقاومة ، مثل الشمع ، يتبعه غمر النسيج كله فى الصباغ فينتج فى النهاية التصميم المطلوب ، إما من لون الصباغ أو من إنعدامه .



* نسيج من الحرير مصدره مصر (ق ١٤ م) بمتحف برلين

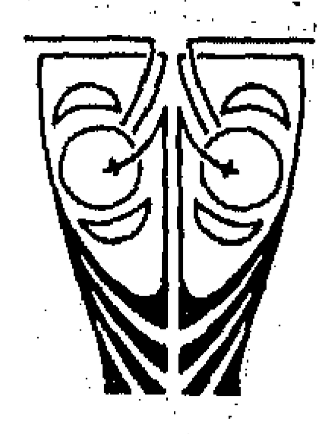


* نسيج سجادى طراز كرمان ،
إيران (ق ١٧ م) .



* نسيج سجادى طراز شيراز
، إيران (ق ١٨ م) .

وفى عصر المماليك حلت الوحدات الصغيرة من الكتابات فى مجال المنسوجات محل الموضوعات كبيرة الحجم ، كما حل فن التطريز محل التشكيل بالخيوط فى عملية النسيج .



١١ - مشغولات معدنية إسلامية :

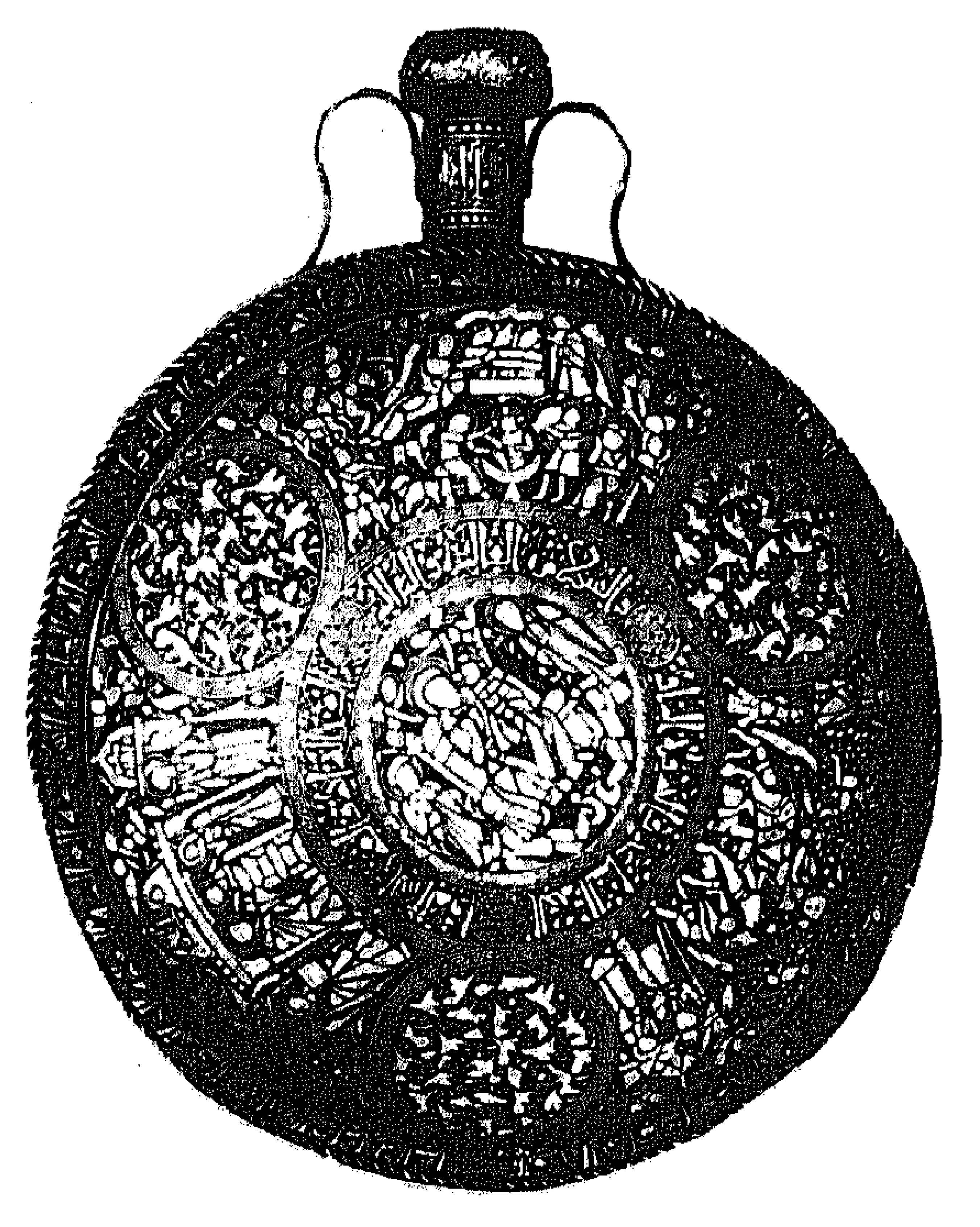
إشتهرت مدينة « الموصل » بإسلوب متميز من منتجات المعادن لقى رواجاً فى أنحاء العالم الإسلامى ، عرف « بالتكفيت » ويعنى إضافة معادن مثل الفضة أو النحاس إلى البرونز . وقد صنعت بهذه الطريقة آباريق ، ودوارق ، وشمعدانات ضخمة . وبالمتحف البريطانى دورق (١٢٧٢م) ، عليه توقيع من صنع « شجاع بن مانع » من الموصل . وإلى الموصل أيضاً ينسب عدد آخر من الأوعية ، زينت برسوم تشخيصية ، تشابهت مع النماذج المسيحية المبكرة ، أو ربما حاكت أسلوب رسوم الكتب الإنجيلية السريانية ، ونفس الأسلوب إنتشر فى مصر ، غير أنه تميز فى هذه المرة بسمات الفن القومى وبموضوعاته الشعبية ، والتى إشتملت أحياناً على كتابات بخط كوفى .



* شمعدان من النحاس المكفت بالفضة والذهب
عليه إسم السلطان قايتباى (٨٨٧ هـ) .



* دواة من البرونز مكفتة بالفضة ، مصر (ق ٨ هـ) محفوظة بالمتحف الإسلامى فى برلين .



* ابريق برونزى مكفت بالفضة (ق ٧ هـ) ، سوريا ، محفوظ الآن بمتحف فرير بواشنطن .

أما عن صناعة المباخر والأوعية المعدنية فغالباً ما تشابهت مع مثيلتها من المنتجات الفارسية . ومن أهم هذه المشغولات مبخرة صنعت على شكل « جرفين » ، وهو حيوان خرافى نصفه أسد والنصف الآخر نسر ، وقد حفظ فى متحف « كامبو سانتو » فى بيزا . ونقشت على مثل هذه المباخر صور الحيوانات تشابه تلك التى حفرت على أباريق الزجاج الصخرى ، غير أنها قد تمتعت هنا بسمات شرقية ممتزجة بتأثيرات ساسانية . وقد وجدنا ترديداً لتصميماتها فى رسوم المنسوجات إلا أن إضافة العناصر الكتابية أكسبها نزعة زخرفية حلت محل الرسوم المحاكية للطبيعة ، والتى ترجع إلى عصر المماليك ، على أنه قد تطور فيها أسلوب التكفيت بالفضة والنحاس . وهكذا أصبح ذلك الأسلوب عنصراً مميزاً فى تصميمات المنسوجات وأيضاً فى تطريزها .

* طاس من النحاس المسبوك مطعم بالفضة والذهب والخليط المعدنى .

* محبرة رباعية من خليط معدنى مسبوك مطعمة بالفضة ، طراز هرات ، إيران (ق ١٣ م) .

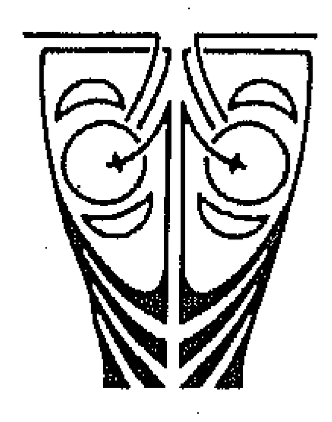


* طاس من النحاس المسبوك المطعم بالفضة (ق ١٧ م) ، إيران .



* كوز من النحاس المطلى بالقصدير زخارفه محفورة (١٧٧٤ م) ، إيران .

وفى مصر دلت النماذج التى عثر عليها من الأحواض والآباريق والأوعية ، والشمعدانات والتى ترجع إلى عصر المماليك ، على أنه قد تطور فيها أسلوب التكفيت بالفضة والنحاس على البرونز . وهناك الحوض النحاسى ، المحفوظ بمتحف اللوفر ، والذى كان قد صنع فى مصر خصيصاً للسلطان « مالك ناصر محمد » على درجة عالية من المهارة والإتقان ، ويطلق عليه « بيت معمودية القديس لويس » وكان قد صنع « لسلار » (نائب السلطان) (٥٦) (١٢٩٤-١٣٤١م) .



١٢ - إبداعات الزجاج :

أعمال رائعة فعلاً ، تلك النماذج الفنية المتميزة التى أنتجت من الزجاج الصخرى المتبلور ، فى عهد الفاطميين ، ومنها المنقوشة وعليها رسوم الطيور وأشكال الحيوانات ، وأسلوبها خيالى ساحر ، وصناعتها تدل على غاية الجمال والإبداع الحر . أما الدوارق المصرية الصنع ، فعليها كتابات أرضيتها مورقة وتتخلل الأوراق صور الحيوانات المحورة ، ووجد من هـذه النوعية وعاء فى خزينة « القديس مارك » فى مدينة « البندقية » ، وصناعته من القرن العاشر الميلادى .

ولما أدخلت طريقة الطلاء بالمينا فى ذلك المجال وجدناها تصيغ العناصر



* دورق من البللور الصخرى ، مصر (ق ٥ هـ) .



* دورق من الكريستال الصخرى ، مصر العصر الفاطمى (ق ٤ - ٥ هـ) .

الكتابية على سطوح الأوعية الزجاجية فى أسلوب تزيينى بهيج . فوجدنا بين المصابيح نماذج واسعة القواعد منتفخة فى جزئها العلوى ، وبين الجزئين خصر ضيق ، والعديد من هذه الأشكال ، متنوعة وبديعة . وهناك الزجاجة المطلية

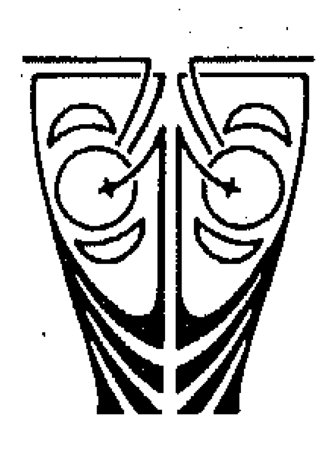


* مصباح زجاجى ، إيران (ق ٣ - ٤ هـ) .



* مشكاة من الزجاج المموه بالمينا (ق ١٤ م) العصر المملوكى بمصر .

بالمينا ، بعنقها الطويل الرشيق وقد شاع بين أساليب زخرفها الخط الكوفى ، إنها عمل فنى أصيل من الطراز المملوكى المصرى ، الذى يمكن أن يُستدل على بعض نماذجه من أشكال النسور المحلقة ، فى أُطر على هيئة ميداليات .



١٣ – فن التصوير فى عصور الإسلام :

زينت جدران الغرف العديدة فى « قصير عمرة » (٥٧) أقدم رسوم جدارية إشتهرت بتصويرها للحياة اليومية ومشاهد الحيوان ، وبالأفلاك والبروج . وبالقصر غرفه تشتمل على صور لأشخاص عراة يستحمون ، ذكوراً وإناثاً ، ومن المرجح أن مثل هذه الموضوعات مستمدة من نماذج هيلينية ، غير أن النموذج النسائى هنا يعكس جمالاً ذا سمات ، تتبع النموذج المثالى الذى كشفت عنه الأشعار القديمة . وبالقصر رسم آخر يصور عدداً من الشخصيات منها مجموعة الملوك الذين دحرهم الإسلام ، وبينهم الإمبراطور البيزنطى فى لباس بزخ من الحرير المنسوج ، وأسماؤهم كتبت فوق رءوسهم باليونانية والعربية .



* تصوير جدارى ، قصير عمرة ، الأردن (ق ٢ هـ) .



* تصوير جدارى فى قصير عمرة (ق ٢ هـ) .

ويغلب على أسلوب الرسوم الطابع الشرقى، وكانت المعالجات فيها على نحو محاكى للطبيعة ، وبه محاولات للرسم من الجانب أو من زاوية تظهر ثلاثة أرباع الشكل ، أما الأردية فمصورة بألوان براقة ، وغنية بدرجاتها ، والأسلوب عموما يغلب عليه طابع الطرز الساسانية . ويرجع إلى قصر « الحير » رسم جدارى (بمتحف دمشق) لعازفة عود ، ونافخ ناى أسفل عقدين وأسفلهما مشهد صيد ، مأخوذ عن نموذج ساسانى ، وهو يشبه الرسوم التى نقشت بكثرة على الصحون الفضية فى طهران . ويغلب على العمل اللونان البنى والأصفر الشاحب ، مما يعكس تأثيراً مصرياً . وبالرسم يظهر صائد يصطاد غزالين ، سقطت إحداهما صريعة ،وأسرعت الأخرى هاربة وهى تلتفت إلى الخلف .

وإشتملت أنواع الكتب التى زودت بالمنمنمات ، والتى أنتجت فى القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين ، فى كل من البصرة ، والكوفة ، وسوريا على أبحاث طبية ، ومنها مخطوطات عن الحيوان ، ومجلدات فى الشعر الغنائى ،

وأهمها مخطوطات سجلت « مغامرات الحريرى » ومن هذه المخطوطة أمثلة
جذابة ، من حيث مادتها الساخرة ، وأيضاً من حيث حيوية الطريقة التى صور
رسومها . وأقدم نسخة من المخطوطة من أعمال « جالينوس » (موجودة فى
المكتبة الوطنية فى باريس) ، نسخت عام ١١٩٩م وفى الصفحة الأمامية منه
صورة شخص محاط بهالة على شكل هلال ، داخل إطار على هيئة ثعبان (٥٨).
وفى المخطوطة رسم لطرق تحضير أدوية ، أو فى زراعة الأعشاب التى كان
تصنع منها تلك الأدوية . ومن المنمنمات واحدة تصور المزارعين وهم يعملون
وهى تستحوذ على مشاعر المشاهد بما تضمنته من إنطباعات مشرقة وممتعة
رغم إلتزامهـا بتقليد الرسم التسطيحى (٥٩) وقد عولجـت الأشكـال باسلوب
« سلويتى » (بالمسطحات الظلية) .

أما الصحيفة التى تصور أميراً مع أحد قواده بأسلوب « فاطمى » ، توضح
الزخارف التى تصل بين صورتى الرجلين ، وقوامها التوريق والتزهير ، وأيضاً
الوضعية المتدابرة لأشكال الطيور ، وكذا عبارة كتب بخط كوفى مزهر فى أعلى
الصحيفة نصها « عزٌ وإقبال للقائد أبى َملد » . وقد ظهر كلا الشخصين وحول
رأسيهما هالة ، وكل منهما ممسك برمح ، أما الأمير فهو معمم ، وأما القائد فعلى
رأسه خوذة .

وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة أيضاً نموذج لصحن فخارى (من القرنين
الحادى عشر والثانى عشر) صور عليه مشهد لمصارعة بين رجلين ملتحيين ،
يرتديان سراويل . وتكمن فى الصحن السمات الأساسية لفن التصوير فى
العصر الفاطمى ، ففيه أولا التمكن من الرسم ، وذلك ما تشهد عليه صور
الأشخاص الجالسين بعمائمهم وهم يشاهدون المباراة ، والآخرين الواقفين

ويتحمسون برفع أيديهم ، وفيه ثانياً واقعية تشهد على روح العصر وتوحى به ، والواقعية أيضا تكشف عنها الصور الشخصية المرسومة على الفخار ، أو المحفورة على الخشب التى صنعت فى مصر فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر . وقد أضيفت إلى صورة الواقع عنصر الحيوية عندما رسم منظر الأحداث التى تجرى فى حياة كنيسة القصر الملكى بمدينة « بالرمو » (٦٠) ، يمثل فيه رجلين وقفا حول بئر ، ويقف فىالجهة اليمنى من الرسم شاب يحرك بكرة ليرفع دلو ، ويمسك شخص ملتح فى الجهة اليسار بوعاء . وبالمنظر ككل تحيط تعريشة عنب . والحقيقة أنه يمكن مقارنة ماوجد من رسوم فى كنيسة « بالرمو » بالرسم الجدارى الذى عثر عليه فى حمام قرب القـاهرة (٦١) ويرجع إلى العصر الفاطمى ، ويتضح التقاء الأسلوبين فى مميزات طابع التعبير من ناحية ، وتأثير



* منمنمة فى مخطوطة كليلة ودمنة ، العصر الأيوبى بسوريا (ق ٧ هـ) .

فن مصر فى عهد الفاطميين بشكل واضح على أنواع المنتجات الفنية التى إنتشرت فى جزيرة « صقلية » ، عندما كانت جزءاً من امبراطوريتها وبعد استقلالها من الناحية الأخرى .

ونسخة « حكاية بيدبا » (كليلة ودمنة) (٦٢) المحفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس (١٢٢٢م) تعد أكثر النسخ إبداعاً ، وتشتمل على رسوم مستوحاة من عالم الحيوان . ومنمنمات هذه المخطوطة رتبت ببساطة ، وإكتسبت عناصرها روحاً وطاقة . ومنمنمة « الغربان يحرقون أعداءهم » رسمت فيها تصرفات



* منمنمة من مخطوطة كليلة ودمنة .

الحيوان مصورة بشكل معبر ، فمنظر البوم وهم متجمعون فى كهفهم الصخرى هو قطعاً منظر مؤثر . أما منمنمة « دمنة والأسد » فهى محاولة لإكساب صورة

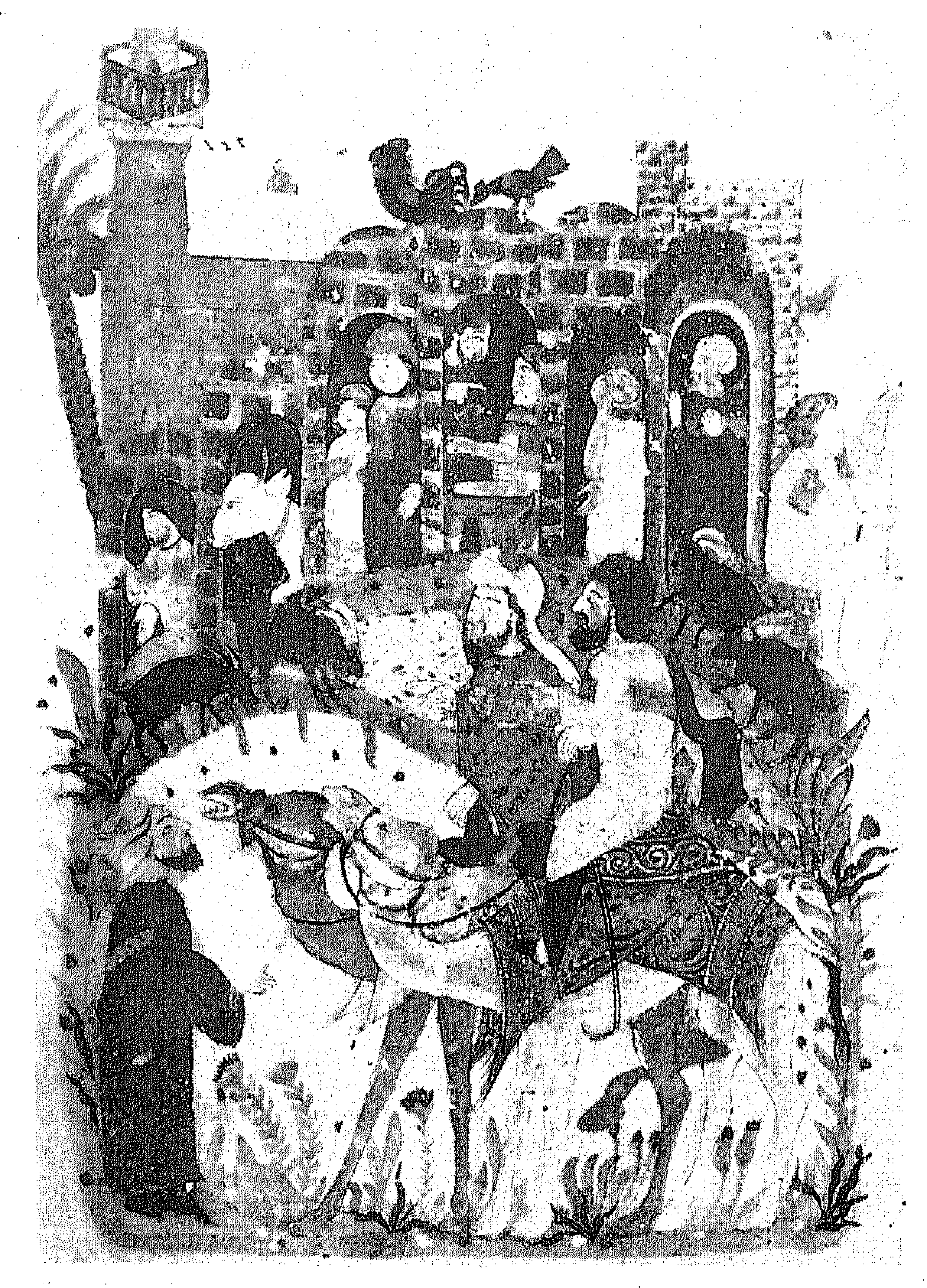


* البوم يغير على الغربان ، من مخطوطة كليلة ودمنة .



* منمنمة « الغربان يحرقون أعداءهم البوم » فى نسخة من مخطوطة كليلة ودمنة .

الحيوان صفة القدرة على التكلم وهذه الصفة أيضاً ممثلة بوضوح فى صورة « ملك الغربان » فى مجلسه مع مستشاريه . وأما نسخة « كتاب الأغانى » التى



* منمنمة « حديث قرب المدينة » من مقامات الحريرى (ق ٧ هـ - ١٢٣٧ م) .

تنسب إلى الموصل ، فعلى الصفحة الأمامية صورة لشخص يمتطى جواد ، وفى نسخة أخرى من الكتاب يظهر الشخص نفسه وإليه يحتكم شخص آخر .

ولقد تم الجمع بين الأسلوب الإيرانى البلاطى والتصوير العربى الواقعى فى مخطوطة كتاب « الترياق » « لجالينوس » المحفوظة فى باريس (١١٩٩م) ،

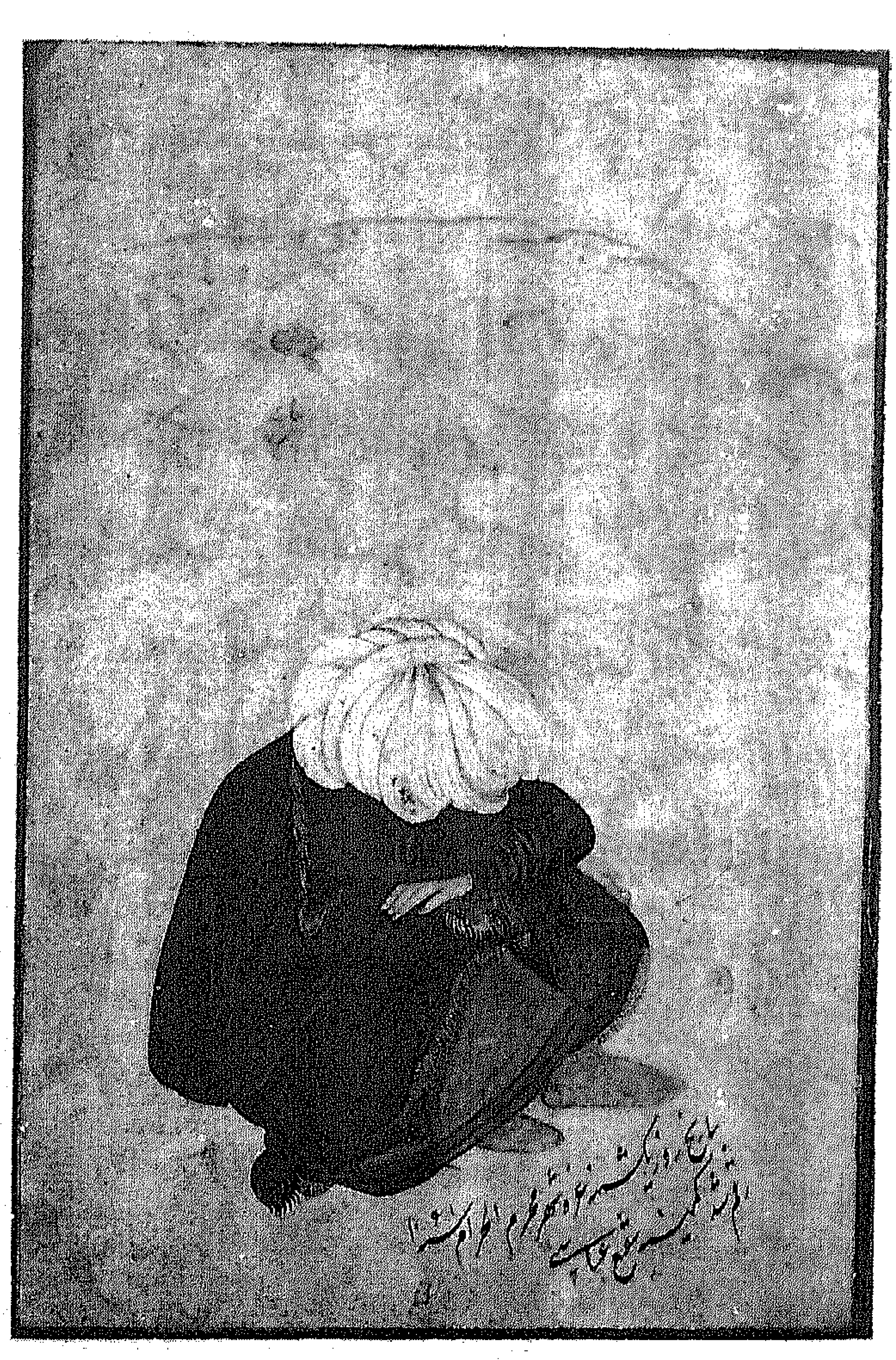
وتصور إحدى منمنمات النسخة حكاية تسمم أحد الندماء لدى الملك ، على يد أعدائه ، وفى الغرفة التى أخفوه فيها لسعته أفعى ، وكان لسمها فعل الترياق ، وبذلك رجع إليه وعيه وتم إنقاذه . وفى الصورة نجد الضحية وهو يفرك موضع اللسعة ، ولو أن حالته تشير إلى كونه ما يزال تحت تأثير السم ، ولقد تم إنقاذه على أيدى بستانيين إندفعا نحوه من الجهة اليمنى ، وما يزال أحدهما يسمك بمساحته . وبالمنمنمة أيضاً بستانى آخر خلف الغرفة يظهر وكأنه لا يدرى بما حدث وهو مستمر فى عمله . ويشاهد فى الطابق الأعلى صوره الملك وهو يتناول الشراب مع طائفة من ندمائه وقد تم هذا الموضوع البلاطى باسلوب إيرانى . وفى نفس الأسلوب الذى إستخدم فى تصوير « الغرة » فى « كتاب الأغانى » المحفوظة فى إستانبول ، وهى أيضاً تشبه منمنمة الصيدلية فى مخطوطة « ديسقوريدس » (١٢٢٤م) ونلاحظ فيها عنصر التسطيح والتجرد من العمق . وهى منمنمة تعتمد على رسوم مخطوطات بيزنطية ، غير أنها تتميز عنها بكونها أكثر واقعية ، وفيها خصص الجزء العلوى لتخزين جرار كبيرة ، أما الشخص على اليسار العلوى فهو غالباً الطبيب . وفى الرسم وعى وملاحظة دقيقة بتفاصيل السلوك الإنسانى ، والإهتمام بعامل التنسيق الشكلى ، وبالمعالجة المعمارية فى تصوير الأشخاص .

يعد كتاب الحريرى « آليات الحركة » (١١٨١ ، أو ١٢٠٦م) من أهم المخطوطات التى صنعت لها رسوم فى عصر المماليك ، وكانت تتميز هذه الرسوم بإتجاه تصويرى زخرفى ، يختلف عن الإسلوب التفسيرى الذى كنا قد عهدناه فى المدارس السابقة ، وخاصة فى بلاد الرافدين ، ولو أنه كان يتسم بشىء من الجمود فى شخصياته المرسومة ، غير أن طرق تكوينه كانت غاية فى البهجة

(٦٣) . وقد إنتشر كتاب « مقامات الحريرى » إنتشاراً كبير بسبب ما إتسم به من إبداع لغوى ، ولكونه يصور شخصية بطل ذى مظهر شعبى هو « أبو زيد » ، الواسع المعرفة « المتشرد والمحتال » الذى عاش بذكائه . والمنمنمة التى ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى ، ومحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس . ونلاحظ فيها التجمعات البشرية ، والإيماءات الدرامية ، وتأثيرات من مشاهد خيال الظل ، والدمى المتحركة ، وفى مخطوطة أخرى من المقامات (بالمتحف البريطانى) منمنمة تصور « الحارث » يصغى مسحوراً إلى خطبة « أبو زيـــد » فى جـــامع « سمرقند » ، وإشتملت المخطوطة أيضاً على مناظر إعتيادية تذكرنا بمشاهد تمثيليات خيال الظل ، وهى تبرز مناظر الإبل فى الصحراء وسفن تمخر عباب البحر ، ومعارك تعج بالفرسان ، وسفن بملاحيها يتسلقون الصوارى وصيادى الأسماك ، وطيور وحصون تهاجم بآلات حصار .

وتمثل نسختان من مقامات الحريرى (محفوظتان بالمتحف البريطانى) بدايات المدرسة المملوكية فى مجال فن المنمنمات ، إحداهما مؤرخة عام ١٢٣٧ ، ومصور فيها شخصان يتحاوران فى غرفة ذات ستائر . وقد إستخدم فى تلوين هذه المنمنمة الألوان البراقة المتباينة . والصياغة الفنية نفسها قد إتبعت فى المنمنمة الأخرى التى تصور ثلاثة أشخاص فى خيمة ، ورسم الستائر بهذه الطريقة هو تقليد كان شائعاً فى التصوير البيزنطى (النسخة الثانية مؤرخه فى ١٢٧١م) ، أما المخطوطة التى تحفظ فى متحف بودليان (١٣٣٨م) ، فهى نموذج رائع للمدرسة المملوكية ، متطورة وأكثر تنميقا ، غير أن أفضل عمل على الأطلاق صور رسم الصفحة الأمامية للمخطوطة المحفوظة فى ڤيينا (عام ١٣٣٤) ، فهو تصوير عربى خالص ، رغم بعض التأثيرات الشرقية ، التى تسربت إليه فى

القبعات المريشة التى يرتديها إثنان من الموسيقيين ، وهى من طراز مغولى . وفى العمامة التى يرتديها الشخص الواقع فى المركز ، حيث أنها من طراز قُصر على أمراء المماليك ، فالحاكم وإبنه يرتديان أحزمة ذهبية ، وهى من شعارات الطبقة



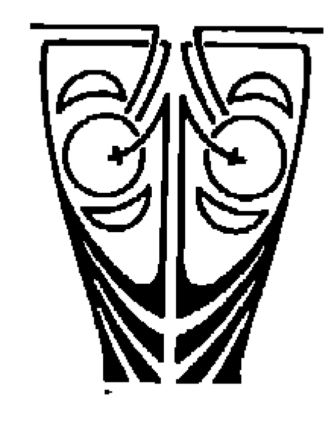
* منمنمة شفيع عباسى – الدرويش النائم ، طراز أصفهان (ق ١١ هـ - ١٦٥٠ م) .



* منمنمة كهل بعكاز ، طراز شيرازى (١٧٩٧ م) .

العسكرية ، عند الأتراك ، أما الحاكم فيرتدى عمامة كبيرة ذات قرون وهى من المظاهر المميزة لحكام مصر ، ومعظم الحكام والأمراء المماليك من أصل تركى أو مغولى ، وذلك يؤكده أكثر الوجه المستدير والعينان الضيقتان والمشـدودة ،

للخلف . ويمكننا أن نعتبر هذه المخطوطة هى أبرز المخطوطات التى تمثل المدرسة المملوكية ، وهذه المنمنمة تبين أحد الحكام ممسكاً بكأسه ، وحوله ندماؤه ويحيط بالصورة إطار من النقوش العربية الزاهية ، والرسم على خلفية ذهبية . وفى مخطوطة « مقامات الحريرى » (المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس ،١٢٣٧م) « ليحيى الواسطى » صور تشبه فى أسلوبها الرسوم الحائطية ، وقد إشتملت على مناظر من الحياة صاغها « الواسطى » بطريقة واقعية تشهد فى منمنماتها وجوهاً عربية مليئة بالحيوية والتعبير فى مساجد ، أو فى الصحراء ، أو يزرعون فى حقل . ونلمح فى الرسوم قوة الملاحظة فى التعبير عن الواقع ، والتأكيد على القيم الزمنية مما تميزت به بغداد فى القرن الثالث عشر ، وقد إستخدمت الألوان المتنوعة باسلوب متميز وغاية فى الإبتكار .



١٤ - المشربية وجه القاهرة القديمة

كانت القاهرة الفاطمية (٣٥٨-٥٦٧هـ) (٩٦٩-١١٧١م) قد شهدت عصراً من الرفاهية الفنية . فحينما تولى الفاطميون الخلافة عملوا على إحياء الحضارة والفنون الوطنية القديمة لدى المصريين ، مما ظهر واضحاً فى كثير من الآثار المعمارية الفاطمية ، وأيضا فى مجال الفنون الزخرفية والحرف . وهناك أنواع من الحرف التقليدية الأصيلة من التى تطورت منذ إنشاء القاهرة فى عهد الخليفة الحاكم بأمر الله ، مازالت تمارس فى حوانيت وشوارع القاهرة القديمة حتى الآن . أما الصناعات الخشبية وفنونها فقد أنتج نوع فى أسواق القاهرة القديمة ، يطلق على طرازه اليوم إسم « أرابسك » ومنه الخرط الخشبى الذى يصنع منه مشربيات المنازل . أن وجه القاهرة الحقيقى كان يتمثل فى روعة عمارتها ورفاهية أثاثها ، كما كانت القاهرة عاصمة للفنون التقليدية ذات القيمة الوظيفية ، وذات القيمة الجمالية فى نفس الوقت . وقد ظل الفن الفاطمى مزدهراً قرابة ثلاثة قرون يجمل شتى مجالات الحياة . أما هذا النوع من النوافذ « المشربية » (٦٤) فترجع طريقة صناعته إلى الأقباط الذين إعتمد الفاطميون على مهاراتهم الحرفية فى أول عهدهم ، إلى أن تشكلت معالم الفن الإسلامى المتميز - والأصيل ، والذى يعرف « بالفن الفاطمى » . بل هناك ما يؤكد على كون هذه الحرفة (المشربية) لها جذور تمتد إلى المحاولات التى ظهرت فى قطع الأثاث القديم منذ عهد « توت عنخ امون » . وأقدم النماذج الإسلامية من هذا الفن ترجع إلى العصر الأيوبى (٥٦٧-٦٤٨هـ) (١١٧١-١٢٥٠م) ، أما أوج التطور فيها فقد حدث فى القرون : من الرابع عشر حتى التاسع عشر .

يكمن مضمون الطريقة التى تصنع بها « المشربية » فى خرط الوحدات الخشبية الدقيقة التى تسمى « برامق » (٦٥) والتى تتخذ أشكالاً متنوعة أهمها الكرة والمكعب وبتجميع مثل هذه البرامق مع بعضها فى نظام معين تنتج مسطحات من الستائر المخرمة ، ذات الخرط الدقيق والتى تشبه « الدنتلا » ، مثل هذه المشربيات قد تزين بحشوات من برامق ذات شكل مختلف ، على هيئة المنبر أو المشكاة ، أو عناصر كتابية . ولما كانت مختلفة عن البرامق المستخدمة فى باقى مسطح المشربية ، تمكن الصانع بها من إبراز صور مستوحاة من الحيوان أو الطيور ، تظهر ضمن الشكل العام للمشربية . ومن المشربيات نوع رقيق ، تنوعت مقاسات حباته وفصوصه الدقيقة التى تسمى بأسماء مختلفة تبعاً لتنوع أشكالها، ومن هذه التسميات : الليمونى (العدل والمائل) ومسدس الدقماق، والوردة العريجة . وبتجميع مثل هذه الحبات (الفروخ) تنتج بينها فتحات ضيقة، وقد تحيط بها حشوات ذات عيون أوسع ، مما ينتج عنه تباين، وإذا أضفنا إلى ذلك إمكانية إستخدام أنواع مختلفة من ألوان الخشب ، ومنهـا الفاتحـة مثـل « الليمون » والقاتمة مثل « الهندى » أو « الابنـوس » ، وبـذلك يمكـن أن نتصـور الفرصـة الكبيرة لإبتداع علاقـات شكليـة (ضوئية ولونية) متنوعة وجميلة .

تتم عملية خرط البرامق باستخدام آلة مبسطة ، عبارة عن « زنبتين » من الصلب (غرابين) مركبتين على قضيب حديد ، ويثبتان فى طرفى العمود الخشبى (البرامق) بحيث يمكن تدوير قطعة الخشب بسهولة وسرعة . ويستعمل الصانع فى خرط البرمق الأزميل، بينما تدور قطعة الخشب حول نفسها . ويستخدم إبهام قدمه وهو جالس لتمسك بالأزميل، فيوجهه بإحدى يديه ، ويدير قطعة الخشب باليد الأخرى ، بواسطة قوس ، صنع من خيط قطن مشدود على ذراع خشبية .

ويتوقف مستوى الجمال والإتقان هنا على براعة الصانع ومهارته ، وعلى قدر تمكنه من إستعمال إبهام قدمه فى الإمساك بآلته ، وقد تطورت هذه الطريقة الآن عندما استخدمت المخارط الكهربية ، مما أضاف إلى هذه الحرفة عامل السرعة .

أما التأثير الجمالى والمعنوى الذى سيحدثه إنشاء مشربية (أوساتر) بطريقة الخرط ، فهو أنه عند النظر إليها من الداخل ستبدو وكأنها تنحت من الضوء أشكالاً ، وتخضعها لهيئة الزخرفة الهندسية ، كما تحجب الضوء الساطع خارجها ، فلا يدخل منه إلا بصيصاً خفيفاً ، يدفع المشاهد إلى نوع من التأمل ، فهى ساتر يحفظ سر ما بداخله .

كان قد مارس المصريون أنواع حرف النجارة وأتقنوها قروناً طويلة ، منذ الدولة المصرية القديمة ، وقد برعوا فى مزاولتها ، فكانوا بحق أقدم الشعوب التى تداولت أشغال مثل صناعة الأثاث ومنها : الأسرة والمناضد والخزائن والعلب والصناديق،ذلك رغم ندوة ما يزرع فى مصر من الأشجار الصالحة لأعمال النجارة الرفعية ،لاسيما ذلك النوع الذى يستعمل فى الحفر والزخرفة . وفى الأعمال التى تتطلب متانة النوع ودقة الصنعة . إذ أن الخشب الذى يتوافر فى وادى النيل ، إنما يحصل عليه من أشجار « الجميز » و« السنط » و« النبق » و« السرو » و« الزيتون » ، وهذه كلها أخشاب لا تصلح إلا الأعمال النجارة البسيطة (٦٦) . وقد اعتاد المصريون إستيراد الأنواع الجيدة مثل أخشاب « الأرز » و« الصنوبر » و« الأبنوس » ، وذلك ما يفسر تفضيل النجار المصرى لإستخدام الحشوات الصغيرة فى أشغال النجارة ، على أنها أقل استهلاكاً للإخشاب ، بالإضافة إلى أنها أقل تعرضاً لعوامل التمدد والتقلص من تأثيرات الجو ومن حرارة أو رطوبة .

وتمتد جذور تاريخ أشغال الخرط فى مصر فتصل إلى المحاولات التى ظهرت فى قطع الأثاث القديم ، من كنوز مقبرة « توت عنخ آمون » (١٣٦٩-١٣٦٠ق.م) ومقبرة « آيــو وا » (جد اخناتون) . إلا أن تاريخ هذه الحرفة بشكلها المتميز (خرط المشربية) فيرجع إلى هؤلاء الأقباط ، الذين إعتمد الفاطميون (٩٦٩-١١٧١م) على مهارتهم الحرفية فى أول عهدهم ، إلى أن تشكلت معالم الفن المتميز الذى يعرف بـ « الفاطمى » .

وترجع أقدم النماذج الإسلامية من أعمال خرط « المشربية » إلى العصر الإيوبى (١١٧١-١٢٥٠م) . أما أوج التطور فقد تحقق فى القرون من الرابع عشر إلى التاسع عشر .فحتى أوائل القرن التاسع عشر كانت المشربيات تغطى معظم نوافذ البيوت فى القاهرة . وقد صنعت منها الحواجز الخشبية (سُتر) بغرض تغطية أجزاء من المنازل أو المساجد ، مثلما إستخدمت نفس الطريقة فى صناعة الكراسى والدواليب ، من الطراز الذى شاع تسميته بـ « الخرط العربى » وما تزال تتحلى واجهات بعض المنازل فى القاهرة بمثل تلك الخشــوات من المشربيات ، التى تغطى مساحات كبيرة ، من النوع الذى تحدث عنه فى الماضى من المؤرخين « ابن بطوطه » و« ناصر خسرو » و« المقريزى » ، عندما وصفوا فى كتاباتهم سحر القاهرة بشوارعها وبيوتها ومشربياتها المحلاة بالخرط والنجارة العربية الدقيقة . وفى المتحف الإسلامى بالقاهرة جانب من دكة ، يتألف القطاع السفلى منها من ثلاث حشوات من نوع المشربية . والجانبيتان منهم عبارة عن برامق مخروطة يتوسطهما حشوة من الخرط الدقيق .

ومن المشربيات التى ما تزال تتمتع بحالة جيدة نموذج أصلى يرجع إلى العصر المملوكى غير أن أفضل النماذج يرجع إلى العصرين الثامن عشر

والتاسع عشر الميلاديين . وقد كان المنزل فى العصر المملوكى يعد صدى للحياة التى إزدهرت فيها العمارة والفنون ، حتى إعتبر ذلك هو العصر الذهبى للفنون الإسلامية . وقد إستخدمت المشربيات فى تغطية الفتحات المطلة على الطريق فى مثل تلك المنازل . فلما كان المناخ القاهرى يغلب عليه الجفاف ، مع شدة الحرارة صيفاً ، وقلة الأمطار شتاء ، وجدنا أن الإنسان فى مصر قد تطلع إلى نظام معمارى يتلاءم مع طبيعة هذا المناخ . وكانت المشربية أفضل شكل يتآلف فيه التصميم الوظيفى مع الطابع الفنى الجميل ، فهى الحل الموفق الذى توصل إليه المعمارى فى مصر للتغلب على مشكلات التهوية والإضاءة ، التى تواجه ساكنى المناطق الصحراوية ، فتعمل على تلطيف حدة إضاءة الشمس الساطعة فى معظم أوقات السنة ، كما أن توافر التهوية هو مايعوض إرتفاع درجة الحرارة ويستبدلها بنسيم عليل . فالحاجة إلى الهواء تتطلب ضرورة توسيع الفتحات الخاصة بالنوافذ ، غير أن ذلك قد يسمح بدخول ضوء أكثر وحرارة مباشرة ، وهذا على عكس حاجة ساكنى القاهرة ، لذا نجد أن المعمارى المصرى فى العصور الإسلامية قد توصل إلى تصميم لمكان المعيشة يشتمل على صحن تحيط به إيوانات مغطاة ، كما هو واضح فى منازل الفسطاط القديمة ، حيث تعطينا الأحساس بالفراغ المقفل ، ويحتمى فيها الأنسان وقت الظهيرة (٦٧) . فالمشربية إذن هى النموذج الأمثل لحجب الرؤية من خارج المنزل ولحجب الحرارة عنه ، كما أنها تقوم بدور المصفاة للهواء الذى يمر عبر الفتحات الضيقة بين البرامق ، فتنقيه مما يعلق به من أتربة . أما من ناحية الإضاءة نجد أن طريقة القطع فى البرامق تحدد نظام توزيع الضوء على بدنها ، مما ينتج عنه فى الغالب إضاءة متدرجة لطيفة ، دون أن تسبب مضايقة للعين . ذلك لأن مصدر هذه الأضاءة يصبح غير

مباشر . فخرط البرامق باستدارة ، على سبيل المثال ، يجعل الضوء والظل يتوزعان عليهما بحيث تخفف حدة التضاد بين حواف البرامق ، وبين الفتحات المضيئة بينها ، عما إذا كانت قطاعات البرامق مربعة أو مستطلية المقطع . كما أن فى تشكيل البرامق بحيث تشتمل على أجزاء بارزة فى وسطها ما يجعل العين تمر من الواحد منها إلى الآخر ، عبر الفراغ الذى يتخللها، وتربط بينها فيتآلف نسيجها الزخرفى ، الذى يظهر منه المنظر الخارجى وكأنه لوحه مرسومة . وبهذه الطريقة أمكن للمعمارى إستخدام كامل مسطح الجدار الخارجى للحجرة كشباك دون حرج ، وذلك بالإضافة إلى كون هذه المشربيات تقوم بوظيفة الشرفة ، وتحقق تقليد حجاب السيدات ، فى « عصر الحريم » ، هكذا يتمكن نساء المنزل من رؤية من بخارجه دون رؤيتهم من عابرى الطريق (٦٨) . لذا فالمشربية تحفظ حرمة أهل المنزل عن عيون الغرباء وفى نفس الوقت يتمكن النساء من رؤية ما يحدث خارج حجراتهن ، وأن يستمعن بمشاهدة حفلات الغناء والرقص ، التى تجرى فى القاعات المجاورة دون أن يراهم أحد ، بالإضافة إلى ذلك نجد المشربية تسمح بنفاذ الهواء والضوء للداخل فى شاعرية ولطف .

تعد قاعة « محيى الدين الشافعى » ، التى أنشئت فى القرن الرابع عشر الميلادى ، والمعروفة « بقاعة كتخدا » من أروع الأمثلة التى ما تزال بحالة جيدة ، وهى تضم « درقاعة » (٦٩) مربعة يرتفع سقفها حوالى ١٩ متراً ، وبجوانبها نوافذ ، تشغلها أعمال خرط المشربية ، من النوع « الصهريجى » . ومهمة النافذة فى مثل هذه القاعات تنحصر فى عملية تصريف الهواء الساخن ، . فعن إختلاف مستويات ضغط الجو تنشأ حركة الهواء ، بالإضافة إلى عملية أخرى تعرف بالتصاعد والإحلال ، تنشأ عندما يتصاعد الهواء الساخن ، يحل محله هواء بارد.

هكذا استفاد المعمارى المصرى فى العصور الوسطى من هذه الملاحظة ، فخصص عند بنائه للقاعـات ما يعرف بـ « الملقـف » فى أعلى الجهة البحرية للقاعة ، يندفع من خلالها الهواء البارد إلى الداخل ، فيلطف جو القاعة . وإذا كانت مثل هذه الملاقف هى الطريقة المناسبة لتحقيق عامل التهوية فى القاعات ، فإنه إذا لم تتوفر مثل هذه الملاقف ، يستلزم الأمر عمل فتحات أكبر ، غير أن هذا بدوره يسمح بكم أكبر من الضوء والحرارة. ولضمان التخفيف من حدتهما إتجه المعمارى إلى الزيادة فى إستخدامات المشربيات كمعالجة تضمن أكبر كفاءة فى حجب الرؤية من الخارج إلى الداخل ، والسماح بقدر محدود من أشعة الشمس . وهكذا تمكن المعمارى من تصميم فتحة الشباك بحيث تغطى مسطحات الجدران الخارجية للحجرات . وتواجه مشكلات الحرارة والضوء الساطع للشمس فى آن واحد .

وتعطينا صياغة المشربيات فى « بيت السنارى » مثلا للكيفية التى يستخدم بها الخرط الدقيق ، لإنتاج هيئات هندسية متنوعة فى عمل واحد ، فتظهر مسطحات المشربيات ، وكأنها ستائر « الدانتلا » وقد تزين المشربيات ببرامق ذات أشكال متنوعة ، تحشوها فصـوص من الخرط الدقيق ، على هيئات مثل المنبر ، أو المشكاة أو العناصر الكتابية ، ولما كانت مثل هذه الفصوص تختلف فى شكلها عن شكل خرط البرامق ؛ فذلك يمكن الصانع من إبراز صور مستوحاة من هيئات الحيوانات أو الطيور ، بحيث يختار نوع من الخرط يشكل به تلك الهيئات ، ويجعل من النوع الآخر خلفية له .

ومن الأمثلة الأخرى للمنـازل التى أنشئت فى العصـر المملوكى : قصـــر « بشتاك » (٧٣٥-٧٤٠هـ) (١٣٣٤-١٣٣٩م) ، الذى يقع بشارع المعز لدين الله ،

وقصر السلطان « قايتباى » (٩٠٦هـ-١٥٠١م) ، ومنزل « زينب خاتون » ، ومنزل السلطان « الغورى » (١٥١٦م) وينسب إلى القرن السابع عشر الميلادى عدة بيوت أهمهما : منزل « محمد بن الحاج سالم الجزار » المعروف بـ « بيت الجريتلية » (١٦٣١-١٦٣٢م) بجوار الجامع الطولونى ، ومنزل « جمال الدين الذهبى (١٦٣٧ م) الذى مايزال يحتفظ بتفاصيله كاملة ، وهو يحوى قاعات كبيرة ذات نوافذ تطل على صحن وبه حواجز تغطى أجزاء من تقسيماته الداخلية ، وكلها مشغولة بأعمال خرط المشربيات . ومنزل « رضوان بك » (١٦٥٤ - ١٦٥٥ م) ويقع إلى الجنوب من باب زويلة ، أما إلى القرن الثامن عشر فينسب منزل « المفتى » (الشيخ المهدى) (١٧٠٤ - ١٧١٥ م) بشارع الخليج المصرى . وهناك أيضاً قصر « المسافر خانة » بالجمالية (١٧٧٩ م) ، ومنزل « إبراهيم الأنصارى » بالقرب من المدرسة السنية . أما منزل « إبراهيم كتخدا السنارى » (١٢٠٩هـ - ١٧٩٤م) ، ويقع بحاره « منج » ، بالسيدة زينب ففيه مشربية تطل على قاعة هذه المشربية - منشأة فى قاعة أخرى ، مما يشعر الجالس فى إحدى القاعتين ، وكأنها تطل من الداخل على الأخرى فى الخارج ، رغم كون كليهما يقعان داخل بيت واحد . وفى الدرب الأصفر يقع « بيت السحيمى » (عبد الوهاب الطبلاوى) (١٠٥٨-١٢١١هـ) (١٦٤٨-١٧٩٦م) وقد غطت واجهاته مساحات شاسعة من المشربيات ، التى تميزت صناعتها بالإتقان ، وبالمظهر الرائع .

وهكذا نلاحظ أنه من شروط النافذة فى عمارة البلاد الحارة ، أن تحقق أغراض التهوية والإضاءة والتطلع إلى الخارج بحيث أن يتحقق كل غرض منهم ، منفصلا عن الغرض الآخر وقد لاحظنا بالفعل فى « قاعة كتخدا » كيف كانت

الشبابيك القريبة من سقف « الدرقاعة » تقوم بوظيفة توفير الإضاءة . أما الشبابيك السفلية منها فتغطيها المشربيات ، ذات الفتحات الضيقة فى الأجزاء السفلية ، مما يعمل على التخفيف من حدة الضوء ، ويضمن حجب المكان عن عيون من بالخارج . وقد شغلت أعمال الخرط من النوع « الصهريجى » ، حتى تسمح بفتحات أوسع بين البرامق ، مما يعوض عن النور المفقود أعلى المشربية ، حيث التخاريم الأضيق . بهذه الطريقة كانت فكرة المشربية هى نموذج للإستخدامات المعمارية التى تتفق مع نوعية البيئة المصرية ، وهى أسلوب يحقق مبدأ غاية فى الأصالة والمعاصرة فى مجال العمارة والفن ، ذلك هو مبدأ « الوظيفية » (الشكل يتبع الوظيفة) . وإذا كان ذلك قد تحقق فى القرون الوسطى ، فإنه ومنذ عهد « محمد على » والتحول جار فى مواجهة هذا المبدأ فى العمارة المصرية ، حيث تتجه نحو مفاهيم وطرق مستوردة من أوربا ، رغم كون هذه الأساليب الغربية لا تتلاءم مع حاجات الواقع البيئى ، بل ولا الذوق الشرقى . وبهذا التحول إنتقل عمل المعمارى المصرى إلى محاكاة النماذج الإيطالية والفرنسية ، وخاصة لطراز « الركوكو » (٧٠) و « لويس فيليب » . وقد ساعدت عملية ردم البرك الواقعة غرب القاهرة القديمة ، ومنها « بركة الأزبكية » ، و« بركة الفيل » ، على زيادة تسلل تلك الطراز الغربية حيث استخدمت بتوسع فى بناء الأحياء المستحدثة التى أنشئت فوق البرك المردومة ، كحى « جاردن سيتى » و« المنيرة » و« الأزبكية » ، فبنيت بطريقة تشبه أسلوب العمارة الأوربية المفتوحة على الداخل ، بعكس المنازل التقليدية التى تفتح على الأفنية والحدائق الداخلية (٧١) .

كانت طريقة تجميع البرامق فى المشربيات تتم فى تصميمات مختلفة ، تبعاً

للغرض الذى صنعت من أجله . فقد يكون الغرض من صناعتها أن توضع فى منبر دينى ، وفى هذه الحالة سيكون تجميع البرامق بطريقة تشكل بها آيات قرآنية ، أو مشكاوات ، أو قباب ، أو منابر ومآذن . أما فى حالة الستائر ، التى تصنع كبديل لجدار يفصل بين قاعات منزل ، فإن تجميع الوحدات المخروطة سيحقق تشكيلات هندسية متنوعة ، من حيث الضيق والإتساع ، فتتآلف التصميمات لتوحى بأشكال الحيوانات والطيور ، أو التفريعات النباتية .

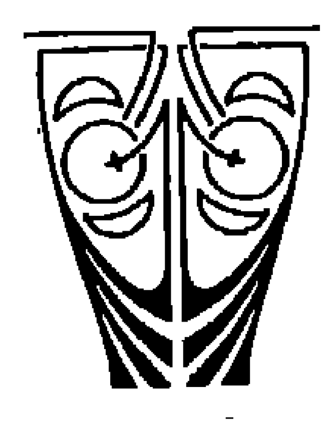
وقد شملت أعمال الخشب المخروط مصنوعات مختلفة منها الأحجبة والمنابر ، والمحاريب والأرائك ، والمقاعد وكراسى المصاحف . وقد حققت كل هذه الصناعات مستوى رائع من الجمال والحس المرهف ، بل هناك من هذه الأعمال ما تعد اليوم نماذج لتطويع العناصر الوظيفية لصيغة الأسلوب الفنى ، مما جعل هذا المبدأ سمة أساسية تميز الفنون الإسلامية .

ورغم أن مبدأ « الوظيفية » لم يكن يدركه المعمارى المصرى فى القرون الوسطى كنظرية علمية واعية ، إلا أن فن صناعة « المشربيات » كان بحق النموذج الذى يشهد على إداراك هؤلاء المعماريون للمبدأ ، كحقيقة وبدهية ، قبل أن يصبح نظرية فى العمارة والفن فى القرن العشرين ، تلك النظرية التى دعت إليها مدرسة « الباوهاوس » فى ألمانيا ، وقد صيغت فى مبدأين : أولهما يؤكد ضرورة تحقيق العمارة بشكل يتفق مع الغرض الذى صممت من أجله ، والثانى يخص الخامات ، بحيث أن تحترم فستخدم تبعا لخواصها وليست من أجل أن تحاكى خامات أخرى أساسية تميز الفنون الإسلامية . حيث أن « الوظيفية » بمعناها الواسع هى أن الواجب الأساسى للأشياء المصنوعة أن تؤدى الأغراض التى تصنع من أجلها ، وأن يكون لها من الأشكال ما يأتى تبعاً لهذه الأغراض أو الوظائف » (٧٢) .

لقد أدهش معمارى الغرب ذلك المستوى الرفيع الذى تحقق به مبدأ « الشكل يتبع الوظيفة » فى نموذج المشربية . إلى الحد الذى دفع العديد من المعماريين الأوربيين المعاصرين إلى إقتباس شكل المشربية – فيما يبنون من عمائر . من هؤلاء « أوسكار فيماير » ، الذى شغل الجدار المطل على الخارج من بيته الريفى بما يشبه المشربية . وقد صممت الفتحات السفلى من هذا الجدار ضيقة ، كى تقوم بوظيفة « الساتر » أو الحجاب ووسع من حجم هذه الفتحات فى المستوى الأعلى لتوفير الإضاءة ، مما يوحى بمظهر المشربيات شكلاً ووظيفة . إلا أن تصميم البرامق قد أختلف عن مثيله فى النموذج الشرقى ، فقد كثر فيه الشكل المربع مما سيجعل التضاد بين الظل والنور شديدا فيضايق العين ، وذلك ما أضعف من قدر تحقيق القيمة الوظيفية . ولو أنه رغم ذلك لا ننكر فضل أوسكار فيماير فى إبراز عاملى الإضاءة والتهوية كمهام أساسية يراعيها المعمارى الحديث ، بعدما إنتشرت الجدران الزجاجية فى المبانى الأوربية كمعالجة غير ناجحة ، حيث ضاعفت مثل هذه الجدران من كم الحرارة (٧٣) وأشعة الشمس ، التى يتعرض لها المنزل أثناء النهار ورغم المحاولات التى بذلت من أجل تفادى ذلك العيب ، بإنشاء الشبكات الخرسانية المخرمة (كاسرات الشمس) ، التى تنشىء أمام الجدران الزجاجية ، حيث ينتج عنها علاقة شديدة التناقص بين العتامة وقوة الإضاءة ، من خلال الفتحات ، وذلك ما يضايق العين أثناء النظر إليها . وبهذه الطريقة افتقر العمل جانباً من قيمته الجمالية .

أما القيمة الجمالية فى المشربيات العربية – والتى تكمل قيمتها الوظيفية ، فتكمن فى إستمتاع الجالس – داخل الحجرات المزينة بمثل هذه المشربيات ، بالمظهر الجمالى ، وهو ينعكس عن تنوع الملامس وثراء الدرجات الضوئية

المختلفة ، والتى تتآلف فيما بينها على السطح المشغول . فكونت لحناً شاعرياً ، عنصراه الضوء والظل ، مما يستحوذ على مخيلة الرائى ووجدانه . فكل مشربية سواء أن رأيناها من الداخل أو من الخارج هى عمل متميز ، قوامه الوحدات الهندسية ، وقد شكلتها « الفروخ » المخروطة على هيئة النبات أو الحروف الكتابية . كل ذلك يخلق جو السكينة والشاعرية الساحرة ، ويهىء الخيال لسبحات فى عالم الروح . أما الفراغات الناتجة بين البرامق فتقوم بدور مشابه للفراغات الملونة ، التى تحتويها لوحات الزجاج المعشق ، فهى تتيح للضوء أن يتسلل عبرها ، فيكشف المنظر الخارجى لمن بالداخل بطريقة غاية فى الإبداع . فما أروع المناظر التى تطلعنا إياها مثل هذه المشربيات ، وما أجمل منظر المشربية ذاته سواء من الداخل أو من الخارج .



ملحق الهـــوامش

١ تاريخ الطبرى ، الجزء الثانى (صـ ١١٩٢ - ١١٩٤) .

٢ - Creswell. : Early Muslim Architecture . p. 99

٣ السمنهودى : وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى . صـ ٣٦٨ .

٤ - Arnheim : Rudolf : Art and Visual Perception . p 347 .

٥ د. زكى نجيب محمود : الشرق الفنان صـ ١٤ .

٦ إنها نقوش عندما نشاهدها فى مثل تلك الحشوات الصغيرة المتباينة والأشكال ، وقد جمعت بعضها مع بعض وتتبعنا إتجاهات الدوائر والمربعات والأطباق النجمية ، وجدناها تتداخل بعضها مع بعض وتتعاشق فنعجب لجمال أثرها فى نفوسنا ، إذا تأملناها متجزئة كل شكل على حدة تماماً كما تدهشنا بمظهرها البديع وهى مجمعة فى تصميمها العام .

والتسيمية التى وردت فى قاموس المنهل كترجمة للكلمة الإنجليزية (Arabesque) فهى « عربســة » ، غيــر أن التسميــة « توريــق » تنطـبق على أهم صفة تميــز هــذه النوعيـــة من الزخـارف وهى « النمو » ، إذ أن التوريق ماهو فى الحقيقة إلا نمو وتكاثر حيث تتدفق عبر خطوطها وتندفع الإلتواءات الدوارة ، والطاقات التى لاحدود لها ، وقد ضمت بين فروعها روحاً هائمة ، ومزجت بين عناصر الدوائر ، تباعد بين إنحناءاتها وتعود فتجمعها ، تبعاً لعمليات رياضية وحسابات دقيقة جوهرها المعانى الروحية « فحين تذكى فينا عناصر الزخرفة النباتية إحساساً بفورة الحياة فى حركتها البدائية ، ونموها المضطرد ، ماتلبث الزخارف الهندسية أن

تردنا إلى عالم التجريد ، الذى ينفذ بنا إلى جوهر التكوين ، وينزع عنا الإنشغال بالظاهر ، فنعكف عن التأمل وننعم بالسكينة ، ومن هذه النقوش ماطعمت به أعمال الخشب أو طعمت به مصنوعات النحاس من منتجات الفن الإسلامى ، بطرازها الرائع ، وإبداعها الفريد . ولم يقتصر إستخدام فن « التوريق » على معدن معين . فقد نقشت بأسلوبه الزخارف المعمارية و حفرت على طرازه منتجات الفخار والزجاج .

٧ إنتقلت عاصمة الخلافة إلى مدينة « دمشق » فى يد بنى أمية ، وإستمرت الخلافة الأموية حتى عام ٧٥٠ م وبعد ذلك إنتقلت إلى بلاد مابين النهرين فى يد العباسيين .

٨ ينسب إلى الوليد بن يزيد وقد بناه فى الشام عام ١٢٧ هـ - (٧٤٤ م) على بعد ٤٠ كيلو متراً شرقى البحر الميت .

٩ أقام هذا المسجد الوليد بن عبد الملك فوق أساسات كنيسة « يوحنا ». وكان المسيحيون بدورهم قد شيدوها فوق أنقاض معبد وثنى ذو أبراج مربعة فى أركانه استخدم أحدهما كمئذنة فى الإسلام .

١٠ تطعيم سطح من الجص أو الأسمنت بقطع متشابهة الحجم صغيرة منتظمة الشكل من الزجاج أو الأحجار الملونة أو القاشانى .

١١ كشفت أعمال التنقيب فى بومبى بإيطاليا عام ١٧٦٠ م عن آثار ذات أهمية عن الحضارة الرومانية القديمة ، وتتبع الأسلوب الكلاسيكى القديم .

١٢ ورقة نباتية مشرشرة كانت شائعة الإستعمال فى الزخرفة الرومانية

والبيزنطية .

١٣ حينما تولى الفاطميون الخلافة إعتمدوا فى كثير على الأقباط مما كان دافعاً لإحياء الفنون الوطنية لدى المسيحيين مما ظهر آثاره على العمارة وفنون النقش فى صناعة المنسوجات وظل التأثير القبطى قائماً سنين طويلة حتى القرنين ١١ ، ١٢ الميلاديين .

١٤ الفن الهيلينى ، يقصد به الفن الإغريقى أو الرومانى ، وقد انتجا فى بلاد الشرق (مصر - الشام - شمال أفريقيا) التى كانت تابعة للإمبراطوريتين ، أما الفن الساسانى فهو فن بلاد فارس القديمة (٦٥٠ - ٢١٢ ق . م) ويتميز بالمغالاة فى التعبير عن حركات الحيوانات والزخارف النباتية . صنعت فى هذه الفترة تماثيل لحيوانات خرافية مجنحة ومحرفة وإستلهموا زخارفهم من عالم مخيف .

١٥ ساسانية حيث الحيوانات المتقابلة والأشكال الشمعدانية ، والأجنحة المزدوجة .

١٦ واجه الحكم الأموى فى نهاية عهده معارضة متزايدة من جانب عناصر متطرفة توحدت تحت زعامة بنى العباس تمركزت فى شرق إيران وبمجرد نجاح المعارضة فى السيطرة على الحكم نقل مقر السلطة إلى عاصمة السلام التى أنشئت على نهر دجلة (بغداد) .

١٧ سرعان ماغدا أحمد بن طولون ، الوالى المعين من قبل الخليفة العباسى على مصر مستقلاً من الناحية الفعلية ، ووصل إلى مركز من القوة ساعده فى عملية توسيع مدينة القطائع وتجميلها . فبنى ضاحية جديدة بأكملها ، بها قصر ومستشفى ومسجد ، وقد بدأ العمل بالمسجد عام ٨٧٦ م . أما المستشفى والقصر والمنازل فقد

إختفى أثرها وبقى المسجد .

١٨ تصبح كل وحدة فى هذه الحالة مكونة من عقد سفلى يرتكز على عمودين بركيزتين .

١٩ يعد المقرنص من العناصر الإنشائية والزخرفية الأساسية فى العمارة الإسلامية ، والمقرنصات تشبه خلايا النحل ، وقد إصطفت وحداتها فى طبقات بنظام خاص . أما فكرة المقرنصات فهدفها تجزئة أى كتلة ، من أجل تحولها إلى خطوط هندسية . وقد يكون المقرنص كتلة كروية أى مقتطع من نصف قبة ، يظهر على هيئة عقد نصف دائرى أى مجرد خط هندسى .

٢٠ الدركاة هى الطريقة التى تشغل الفراغ الناتج بين تصميم بيت الصلاة فى إتجاه القبلة ، وبين الإتجاه المنتظم للشارع الذى يمكن للمعمارى أن يعدل فيه إنحراف الشارع عن إتجاة القبلة بالطرق المعمارية ، والفرق فى الدركاة يكون غالباً غير متعامدة الأضلاع .

٢١ أصل المماليك أرقاء من قبائل التركمان ، إستوطنت بلاد القوقاز وآسيا الصغرى وتركستان إشتراهم الحكام المسلمون ، منذ العصر العباسى ، وقاموا على تنشئتهم تنشئة عسكرية ودينية ليصبحوا من حراس الحاكم الخصوصيين وإستعان بهم الأيوبيون فى محاربة الصليبيين ثم تولوا المناصب العليا وقوى نفوذهم فى عهد السلطان نجم الدين أيوب ، وبعد قتلهم شجرة الدر آخر السلاطين الأيوبيين أنشأوا دولة المماليك البحرية عام ١٢٥٠ م .

٢٢ أقيمت مجموعة قلاوون على رقعة من أرض القصر الفاطمى الصغير الغربي . وهى تشتمل على مدرسة وضريح وبيمارستان .

٢٣ أسلوب تحررت فيه العناصر المعمارية والزخرفية الكلاسيكية عن إستخداماتها الأصلية ، فإتصفت صياغاتها بالإسراف فى إستخدام الأشكال ذات الخطوط المنحنية التى تفيض بالمظهر الجمالى التزييني ، وقد إستمر هذا الإسلوب فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، ويرتبط أساساً بإيطاليا وروما بالذات بين عامى ١٦٣٠ - ٢١٦٨ ومن فناني المدرسة الباروكية النحات برنيني ، وقد إمتزجت في أعماله فنون الهندسة المعمارية والتصوير والنحت ، فكانت تؤثر معاً كمجموعة متكاملة على مشاعر المتفرج ، من أجل خلق إستجابة عاطفية مباشرة .

٢٤ هذه الطريقة التى تعرف بزخارف الأبلق ترجع إلى أوائل العصر الأيوبى يستخدم فيها تعاشيق من صفوف الأحجار المختلفة الألوان ، ومن أقدم الأمثلة التى إستخدمت فيها طريقة الأبلق التى ظهرت فى بنايات العصر المملوكى فى مصر مانشاهده على واجهة مسجد مدرسة قلاوون (١٢٨٤ - ١٢٨٥ م) وأما أروع هذه الأمثلة فهو ماظهر على واجهة مدرسة السلطان حسن (١٣٥٦ م) وأيضاً فى زخارف جامع المؤيد (١٤٢٠) .

وهذه الزخارف كانت تزين أعتاب النوافذ والأبواب فى العمارة الإسلامية من أجل أن تتحقق أهداف تجمع بين الوظيفية والجمالية التزيينية . وقد بنيت من صنجات مزررة تتخذ جوانبها أشكال أوتار زخرفية تتشكل بحيث تقوي من تماسكها وتشيع فى هيئتها الصفة الجمالية .

٢٥ أمر السلطان حسن بن الناصر محمد بن قلاوون ببنائه ، وإستغرق بنائه الفترة من (٧٥٥ - ٧٦٤ هـ) (١٣٥٤ - ١٣٦٢ م) .

٢٦ تطورت الزخارف الهندسية وخاصة النجمية تطوراً كبيراً خلال العصور الإسلامية ، وإتخذت طابعاً مميزاً ، بعد أن شغف بها

الفنان المسلم فظهرت بشائر أسلوب زخارف الطبق النجمى فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) - ذلك النوع من الزخارف الذى يعد بحق من المبتكرات الفنية المتطورة للفنانين العرب المسلمين ، وفى مصر تطور ذلك الإسلوب الزخرفى الذى تشكله الوحدات ذات الأشكال النجمية وتدل أعمال النقش فى المسجد الطولونى - الذى بنى فى سنة ٢٦٥ هجرية (٨٧٩ ميـــلادية) على المكانة المرموقة ، التى إتخذتها مثل هذه الزخارف النجمية فى العصر الطولونى فى مصر ، هذه الزخارف تعتمد أساساً على دوائر متماسة مع بعضها ، بحيث يحيط بكل واحدة منها ستة دوائر ، وفى الداخل من كل دائرة توجد دائرة صغيرة تشكل الدائرتان ذات المركز الواحد ، وينتج من تقاطع أقطار هاتين الدائرتين مع خطوط خارجية ، شكل نجمة سداسية الرؤوس داخل كل دائرة كبيرة .

أما النجمة الثمانية فتقوم زخارفها على أساس دائرة داخل دائرة أكبر منها يشتركان معاً فى مركز واحد نشأ عن تقاطع أقطارهما مع خطوط خارجية لمثمن داخل الدائرة الصغيرة ، ومثمن أكبر من داخل الدائرة الكبيرة يحصران بينهما أربع أشكال سداسية ، فى كل منهما ضلعان متقابلان أطول نسبياً من الأضلاع الأخرى ، يفصل كل واحد عن الآخر مربع صغير ، وتكرار هذا الشكل فى أركان الوحدة الزخرفية يترك مربعاً صغيراً بين كل وحدة زخرفية ، والوحدة الزخرفية التى عن شمالها وعن جنوبها ، وعن يمينها وعن يسارها ، بحيث تبلغ مساحة هذا المربع نفس المربعات التى تقع حول المثمن الصغير ، كما أن هذا المربع يقع وسط تلك المربعات ، فيؤلف شكلاً يشبه الصليب ، وتجرى بين هذه الأشكال المثمنة والمضلعة خطوط تتشابك عند كل مربع من المربعات المحيطة بالمثمن ، فتؤلف أشكالاً تشبه الصليب المعقوف .

٢٧ المؤيد أبو النصر شيخ المحمودى سلطان مصر فى الفترة من عام ٨١٥ هـ وحتى وفاته سنة ٨٢٤ هـ (١٤٢١ م) من المماليك

الشراكسة كان قد إشتراه برقوق ثم أعتقه وترقى فى درجات الضباط حتى عين نائباً لطرابلس ثم للشام حتى أصبح سلطاناً على مصر .

٢٨ هو السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباى الشركسى ، ولد فى سنة (٨٢٦ هـ - ١٤٣٢ م) وتوفى سنة (٩٠١هـ - ١٤٩٦ م) وجلس سلطاناً (٨٧٢ هـ - ٤٦٨ م) وحكم مصر حوالى ٢٩ سنة .

٢٩ الشخشيخة : هى قبة من الخشب بها فتحات صغيرة تسمح بدخول الهواء والضوء .

٣٠ الشرافات أو العرائس عنصر معمارى زخرفى يجمل حوافى أسطح جدران صحون المساجد ، حيث تتجاور متجهة رؤوسها إلى أعلى وتوحى بإرتباط الأرض بالسماء ، ومن هذه الشرافات أشكال تتخذ هيئات نباتية ، مثل زهرة الزنبق ثلاثى البتلات وتحصر بين صفوفها فراغات على شكل زهرات متقطعة من زرقة السماء .

٣١ كانت مصر قد فتحت من قبل السلطـان العثمانى سليم الأول عام (١٥١٧ م) أما عصر سليمان القانونى (١٥٢٠ - ١٥٦٠ م) فيعد عصراً ذهبياً فى العمارة الإسلامية ويمتاز بإنشاء عدد عظيم من المبانى فى مصر وسوريا وأيضاً فى القسطنطينية ، ومن المحتمل أن يكون مسجده فى القلعة من أعمال المهندس التركى الشهير سنان .

٣٢ أمر الخليفة المتوكل بتشييده عام ٢٣٤ هـ (٨٤٨ م) فأقيم على مساحة مستطيلة يتوسطها صحن مكشوف تحيط به أروقة أكبرها رواق القبلة ، ويحيط بالمسجد من الخارج سور من الطوب الآجر إرتفاعه عشرة أمتار وتدعمه أبراج نصف دائرية بارزة وتقع المئذنة

الحلزونية خارج السور ولها تصميم فريد ، فقد أقيمت على قاعدة مربعة إرتفاعها ثلاثة أمتار يرتفع فوقها برج حلزونى درجاته من الخارج .

٣٣ بداية إستخدام هذا النوع من الزخارف المعمارية قد ظهرت عندما حملت الشرفة فى مئذنة ضريح بد الجمالى بالجيوشى (١٠٩٠ م)

٣٤ أسس جوهر الصقلى مدينة القاهرة عام (٣٥٨ هـ) (٩٦٩ م) وبنى حولها سوراً من اللبن .

٣٥ قامت دولة المماليك إثر مقتل شجرة الدر آخر سلاطين بنى أيوب .

٣٦ كانت وجهة نظر الأيوبيين فى بناء الأضرحة لأئمة المذهب السنى الذى يدينون به على إعتبار أنها نوع من تحويل الأنظار عن أضرحة الشيعة الفاطميين .

٣٧ الخانقاة هى دار لإعتكاف الصوفية ، وهى كلمة فارسية الأصل .

٣٨ د. فريد شافعى : العمارة العربية فى مصر الإسلامية صـ ٢١٩ ،

٣٩ خالد خليل الأعظمى : الزخارف الجدارية فى آثار بغداد صـ ١٣١ .

٤٠ أندريه باكـار : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية المجلد الثانى صـ ١٤٤ .

٤١ سليمة عبد الرسول : الأصول الفنية لزخـارف العصر العباسى صـ ١٨ ، ١٩ .

٤٢ د. زكى محمد حسن : فنون الإسلام صـ ١٦٨ .

٤٣ بشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية صـ ١٦ .

٤٤ شيده عبد الرحمن الأول فى قرطبة عام ١٦٩ - ١٧٠ هـ (٧٨٥ - ٧٧٦ م) عاصمة للحكم الأموى المغربى فى الأندلس ، والتى كانت تعتبر من أهم مراكز الحضارة والفن فى العالم الإسلامى ، وقد أضيفت لهذا الجامع سبع بلاطات فى الجهة الجنوبيـة عام ٣٥٠ هـ (٩٦١ م) .

٤٥ ظل هذا المحراب محتجباً وراء تغطية خشبية لمدة سبعة قرون .

٤٦ المحراب محفوظ الآن بالمتحف الإسلامى بالقاهرة .

٤٧ إرجع للهامش رقم (٢٣) .

٤٨ نقل هذا التقليد عن مسجد المهدية بالمغرب .

٤٩ تم بناؤه فى عهد الآمر بأحكام الله عام (٥١٩ هـ - ١١٢٥ م) .

٥٠ أندريه باكار : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية صـ ٢٨٨ .

٥١ إرنست فيشر : ضرورة الفن : صـ ١٥٥ .

٥٢ المرجع السابق صـ ١٥٦ .

٥٣ تومبسون داركى : النمو والشكل صـ ٥٤٢ - ٥٤٣ .

٥٤ يعد عهد سيادة سامراء من أغنى فترات تاريخ الفـــن الإســـلامى (٨٣٦ – ٨٨٣ م) أما عهد بغداد (٨٨٣ – ١٢٥٨ م) فكان عصر بزخ ورعاية لمجالات الفنون المختلفة .

٥٥ أسسها عبد الرحمن الثالث عام ٩٣٩ م ، وهجرت فيما بعد ، وبقت ممثلة لآثار الفن الإسلامى فى أسبانيا فى القرن العاشر .

٥٦ كان قد أسره بيبرس وبعد زمن أصبح نائباً لسلطان مصر .

٥٧ بناه الوليد بن عبد الملك بصحراء سوريا ٧١٢ م .

٥٨ الموضوعان يرجعان إلى المواضيع التى إنتشرت فى بلاد مابين النهرين قديماً حيث يصور الأهلة ورمز الثعبان .

٥٩ غير مجسم وثنائى الأبعاد ومتجرد من العمق الفراغى .

٦٠ تعرف بالكابلابالاتينا .

٦١ هذا الرسم الملون قد عثر عليه فى حمام بجهة أبى السعود بمصر القديمة .

٦٢ ينسب الكتاب إلى إسم بطلتيه من بنات آوى وهذا الكتاب هو الترجمة العربية لمجموعة حكايات هندية أكثر قدماً عن الحيوان للحكيم بيدبا ترجمها المقفع الذى توفى عام ٧٥٠ ميلادية .

٦٣ من المخطوطة نسخة محفوظة فى إستانبول .

٦٤ أصل كلمة المشربية من الفعل « شرب » أى تعنى مكان الشرب وهى عبارة عن خارجات إتخذت شكل الحنية البارزة المستديرة أو

المثمنة كمكان لوضع القلل والأباريق ، بغرض تبريد مياه الشرب بداخلها ، إستفادة من مرور تيار الهواء عبر فتحاتها الدقيقة ، وقد إستخدمت الكلمة لتعنى « المشرفية » أى الطاقة الخارجة فى البيت.

٦٥ البرامق ، ومفردها « برمق » ، هى أعمدة من الخشب المخروط لها شكل زخرفى .

٦٦ النقش فى الخشب بالحفر فى الفن المصرى الإسلامى - مقال - أحمد ممدوح حمدى فى مجلة المساحة المصرية ع ٥٧ . ١٩٦١ .

٦٧ د. حسن فتحى : القاعة العربية فى المنازل القاهرية . من أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة .

٦٨ د. كمال الدين سامح : العمارة الإسلامية فى مصر . صـ ١٥٥ .

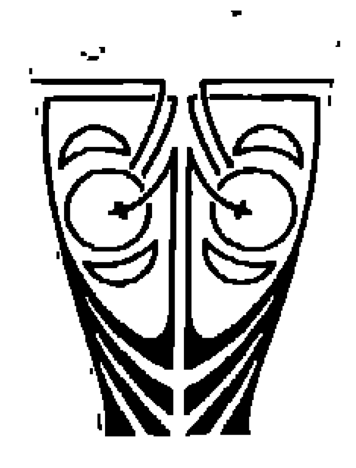
٦٩ الدرقاعة صحن يحيط به إيوانات للجلوس ، وتكون الدرقاعة مربعة التخطيط وفى مستوى منخفض عن مستوى الإيوانات التى تشكل القاعة .

٧٠ الركوكو : إسلوب فى الزخرفة الداخلية ، مناقض لإسلوب زخرفة قصر فرساى بنزعته المعمارية « المتصنعة » وزخارفه المهوشة أما الركوكو فيستخدم المنحنيات و الأقواس المتقاطعة والمتقابلة زخارفه

٧١ د. حسن فتحى : العمارة والبيئة صـ ٧٥ .

٧٢ د. عرفان سامى : نظرية الوظيفية فى العمارة صـ ٣٩ .

٧٣ إن حائط زجاجى مقاسه ٣ م٢ يدخل جداره للمنزل بتعرضه للشمس تعادل ٢٠٠ ك . سعر فى الساعة .



المراجـــع :

١- **أحمد فكرى / دكتور** : مساجد القاهرة ومدارسها ، الجزء الأول ، العصر الفاطمى ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥.

٢- **أحمد ممدوح حمـــدى** : النقش فى الخشب بالحفر فى الفن المصرى الإسلامى (مقال) ، مجلة السياحة المصرية ، العدد ٥٧ ، القاهرة ١٩٦١ .

٣- **إرنســـت كـــونـــل** : الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ .

٤- **إرنســـت فيـــشـــر** : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

٥- **آرثر يوفـام بـــوب** : دراسة عامة للفن الفارسى ، المجلد الثالث نيويورك ١٩٦٥ .

- **APTHER UPHAM POPE** : A Survey of Persian Art .Vol III . New York 1965 .

٦- **إ . جـــروبيــــــــه** : عالم الإسلام ، لندن ١٩٦٦ .

- **E . GRUBE :** The World of Islam, London . 1966 .

٧ – **السيد محمود عبد العزيز / دكتور** : المآذن المصرية ، نظرة عامة عن أصلها وتطورها ، منذ الفتح العربى حتى الفتح العثمانى ، وزارة الثقافة ، القاهرة ١٩٥٩ .

٨- **الطبــــــــــــــــرى** : تاريخ الرسل والملوك ٨ أجزاء .

٩- **المقـــريـــــــــــزى** : المواعظ والإعتبار بذكر الخطط والآثار ، الجزء الثانى ، طبعة بولاق .

١٠ – ألكسندر بابا دبولو : التصوير فى المخطوطات العربية (مقال) ، ترجمة نهاد التكــرلى ، مجلة فنون عربيــة ، المجلد الثــانى (صـ ١٢ – ٢٩) ، بغداد ١٩٨٢ .

١١– أندريـــه باكــار : المغرب والحرف التقليدية الإسلامية ، المجلد الثانى ، آتوليبه ٧٤ ، إيطاليا ، النسخة العربية ١٩٨١ .

١٢– برنـــارد لويـس : عالم الإسلام ، لندن ١٩٧٦ .

-**BERNARD LEWIS :** The World of Islam, Thames and Hudson . London 1976 .

١٣ – بشـر فـــارس : ســر الزخرفة الإسلاميــة ، المعــهد الفرنسى للآثــار الشرقية بالقاهرة ١٩٥٢ .

١٤– توفيق أحمد عبد الجواد / دكتور : تاريخ العمارة ، الجزء الثانى ، العصور المتوسطة الأوربية الإسلامية ، المطبعة الفنية الحديثة ١٩٦٩ .

١٥ – : معجم العمــارة وإنشـــاء المبــانى ، مؤسســة الأهرام ، القاهرة ١٩٧٦ .

١٦– ثروت عكاشة / دكتور: القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، دار المعارف بمصر ١٩٨١ .

١٧ – ج . ميشيل روجــــرز : إنتشار الإسلام ، فايدون ١٩٧٦ .

- **J. MICHAEL ROGERS :** The Spred of Islam, Phaidon 1976 .

١٨ – جاستــون فيـــت : مساجد القاهرة ، مكتبة هاشيت ، القاهرة ١٩٦٠.

- **GASTON WIET :** The Mosques of Cairo . Librairie Hachette . 1966 .

١٩–جود فراى جودوين : العمارة الإسلامية ، سكوربيون ١٩٧٧ .

- **Godfrey Goodwin :** Islam Architecture . Scorpion Ltd, 1977 .

٢٠- **جورج مارسيه** : الفن الإسلامى ، ترجمة الدكتور عفيف بهنسى ، ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ .

٢١ - **حسن الباشا** : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، النهضة المصرية ، القاهرة .

٢٣ - : العمارة المعاصرة فى مصر والإتجاه والقومى (مقال) مجلة المجلة ، العدد الأول ، يناير (صـ ١١٠ - ١٠٥) ، القاهرة ١٩٥٧ .

٢٤ - : القاعة العربية فى المنازل القاهرية ، تطورها وبعض الإستعمالات الجديدة لمبادىء تصميمها ، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة ، مارس - ابريل ١٩٦٩ ، الجزء الأول ، مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ .

٢٥ - **حسن هداوى** : النسيج السجادى (مقال) ، مجلة فنون عربية المجلد الثانى (صـ ٩٤ - ١٠٧) بغداد ١٩٨٢ .

٢٦-**خالد خليل الأعظمى**: الزخارف الجدارية فى آثار بغداد ، منشورات وزارة الثقافة ، العراق ١٩٨٠ .

٢٧-**دافيد تالبوت رايس** : الفن الإسلامى ، ترجمة الدكتور منير صلاحى الأصبحى ، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٧ .

٢٨ - **د. هيل** : العمارة الإسلامية وزخارفها . لندن ١٩٦٥ .
أ . جرابار

- **D. HILL, O . GRABAR** : Islamic Architecture and its Decoration London . 1967 .

٢٩ - **داركى تومبسون** : النمو والشكل ، لندن ، نيويورك جامعة كامبردج ، ١٩٦٩ .

- D, ARCY THOMPSON : On Growth and Form London, New York, Cambridg University Press, 1969 .

٣١ - دولف ريـــــــزر : الفن والعلم . ستوديو فيستا . لندن ١٩٧٢

- DOLF RIESER : Art and Science , Studio Vista London . 1972 .

٣٢ - رجـــب عـــــزت : تاريخ الأثاث من أقدم العصور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

٣٣ - ريتشارد إيتنجهاوزن : فن التصوير عند العرب - ترجمة عيسى سلمان . وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٤ .

٣٤- رودلـــف آرنهــــايم : الفن والإدراك البصرى ، جامعة كاليفورنيا ١٩٥٤ .

- RUDLF ARNHEIM : Art and Visual Perception Press 1954 .

٣٥ - زكى محمد حسن / دكتور : التصوير فى الإسلام عند الفرس ، القاهرة ١٩٣٦ .

٣٦ - : فنون الإسلام ، مكتبة النهضة - القاهرة ١٩٤٨ .

٣٧ - س.ماسلينيتسينا : الفن الفارسى ، أفرورا أرت ١٩٧٥ .

- S. MASLENITSYNE : Persian Art Aurora Art Publisheres, 1975 .

٣٨ - سليمة عبد الرســول : الأصول الفنية لزخارف القصر العباس ببغداد - المؤسسة العامة للآثار ، بغداد ١٩٨٠ .

٣٩- ستيوارت جارى ولش :

- STUART CARY WELCH : Royal Persian Manuscripls Thames and Hudson . London 1976 .

٤٠ - شاخت وبوزورث / محرر : تراث الإسلام ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس وإحسان صدقى ، عالم المعرفة ، الجزء الثانى الكويت ١٩٧٨ .

٤١- صخـــــــر فـــرزات : مدخل إلى الجمالية فى العمــارة الإســلاميـة (مقال) ، مجلة فنون عربية ، العدد ٥ بغداد ١٩٨٢ .

٤٢ - عبد الرحمن الجبــرتى : عجائب الآثار فى التراجم والأخبار ، دار الجيل ، بيروت .

٤٣ - عرفان سامى / دكتور : نظرية الوظيفية فى العمارة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٦ .

٤٤ - فريد محمود شافعى / دكتور : العمارة العربية فى مصر عصر الولاة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠.

٤٥ - : العمارة العربية الإسلامية ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، جامعة الملك سعود . الرياض . ١٩٨٢ .

٤٦ - فـــــؤاد فـــرج : المدن المصرية ، القاهرة ، الجزء الثالث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٦ .

٤٧ - ك . أ . س . كريزويل : العمارة الإسلامية المبكرة (جزءان) إكسفورد ١٩٣٢ - ١٩٤٠ .

- **K . A . C . Creswell :**
Early Muslim Architecure
(2 Vols) , Oxford, 1932 - 40 .

٤٨ -ك . أ . س . كريزول : موجز العمارة الإسلامية المبكرة ، بنجوين وبليكان . ١٩٥٨ .

- **K . A . C. Creswell** : A Short Account of
Early Muslim Architecture,
Penguin and Pelican Book . 1958 .

٤٩ - : العمارة الإسلامية فى مصر ، مجلدان . إكسفورد ١٩٥٢-

: Muslim Architecture
of Egypt, (2Vds.) 1952 - 1959 .

٥٠ – **كمال الدين سامح / دكتور** : تطور القبة فى العمارة الإسلامية ، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة مايو ١٩٥٠ .

٥١ – : القصور والدور فى مصر من الفتح الإسلامى حتى بداية عصر المماليك ، مجلة المهندسين ، أغسطس ١٩٥١ .

٥٢ – : العمارة فى صدر الإســلام . الهيئـة العامــة للكتب ، مطبعة جامعة القاهرة . ١٩٧١ .

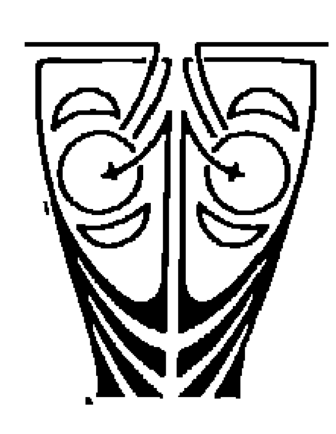
٥٣ – : العمارة الإسلامية فى مصــر . الهيئـة المصرية العامـة للكتاب ١٩٨٣

٥٤ – **ل . أ . ماير** : صناع المشغولات الإسلامية وأعمالهم . جنيف ، ١٩٥٦
L. A. Myer : Islamic Metalworkers Geneva, 1956 .

٥٥ – **محمد عبد العزيز مرزوق** / دكتور : الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغـــرب والأندلس، دار الثقافة ، بيروت .

٥٦ – **موسوعة الإســـلام** : نيوإديشن ، الجزء الأول ، ١٩٦٠ .
- The Encyclopaedea , New Edition . Vol . I, 1960 .

٥٧ – **والزر ويبكــــه** : المرأة فى الإسلام (نسخة إنجليزية) ليبزيج ١٩٨١ م .
- **WALTHER WLEBKE** . Woman in Islam .-
Translated From the Crerman, Edition Leipzig 1981 .



رقم الإيداع بدار الكتب ٩٧٤٢ / ١٩٩٠

I . S . B . N . 977 - 00 - 1029 - 4